

## كلمة أولى

إنَّ الأسئلة المطروحة في خضمِّ هذا المدِّ العالمي الجديد، المتَّسم بعمولة طاغية، هي: أولاً، "كيف نوكِّد ونثبِّت الذات المتأصلة"، وثانياً "كيف نوُسِّس، في الوقت نفسه، لثقافة تدعو إلى التعاون والتضامن بين الشعوب، وإحلال التعايش بينها، بدل التآفر والتصادم".

فلَمَّا كانت الحروب، كما نَمَتْ على ذلك الوثيقة التأسيسية لليونسكو، تتولد في عقول وذوات البشر، ففي عقولهم أيضاً يجب أن تبثَّ حصون السلام، وأن كرامة الإنسان تقتضي نشر قيم الثقافة، وتنشئة الناس على مبادئ العدالة والحرية والتضامن. ويعتبر هذا العمل بالنسبة لجميع الأمم واجباً مقدساً يتوجَّب القيام به بروح من التعاون المتبادل، ذلك أنَّ التضامن بين الشعوب، يبقى رهين اقتناعها بضرورة دعم جسور الحوار والتواصل بين الثقافات، وتنمية العلاقات والتفاهم بينها، وبلوغ أهداف السلم الدولي على أساس من التضامن الفكري والمعنوي بين البشر.

فلا مجال لأن يتحوَّل العالم اليوم إلى مجموعة من القلاع المغلقة على ذاتها، تعاني غربة حضارية قد يفقد فيها الفكر حضوره، والقيم الإنسانية إشعاعها ويعلن العداء لمبادئ التسامح والتجاوز والتعايش، ويفسح المجال أمام أقليات منسحبة من العصر لفرض ذاتها كظواهر احتجاجية بديلة، تتعامل مع الحقائق بمنطق الاحتكار والتمكُّن، وتعلمون جميعاً أنَّ القوى الإقصائية الجاذبة دوماً إلى الخلف توجد في كلِّ مكان ولها حضورها في الغرب حيث ترفض التفتح وإدماج الآخر، وتستنتج من قيمة ثقافات المجتمعات غير الغربية. ولقد أثار بعضكم آخر أشكال ممارسات هذه الفئات، فيما سمَّاه Samuel Huntington بحرب الثقافات، وكذلك فعل Bernard Lewis. ولكن لا يجب التوقُّف عند هذا الرأي واعتباره موقفاً غريباً نهائياً إذ يوجد العشرات من المفكرين الغربيين الذين كتبوا روائع البحوث والدراسات حول التعددية الثقافية، وثراء الثقافات الأخرى وعبقرية صانعيها. فالتضامن بين الشعوب، أساسه الاتفاق حول جملة من المبادئ الأساسية، أولها، وحدة الإنسانية، وثانيها، احترام الخصوصيات الثقافية لكلِّ مجتمع، ولعلَّ قيمة الحضارة والتمدُّن ترتبط جوهراً بالمعادلة بين هذين المبدئين. وطوال تاريخها الذي يمتدُّ على أكثر من ثلاث آلاف سنة، حافظت تونس، مع تعلقها بهويتها وأصالتها، على صلاتها ببلدان العالم، كما تؤكد ذلك الروابط الاقتصادية والثقافية والحضارية التي نسجت عبر القرون. فالطابع المميز لهذه الروابط، وكثافة المبادلات، هي من العوامل التي أملت تونس لأن تكون أول بلد من الضفة الجنوبية للبحر المتوسط يرتبط بمعاهدة شراكة مع الاتحاد الأوروبي، ستقضي في أجل قريب إلى منطقتي للتبادل الحر.

وقد أكد سيادة الرئيس زين العابدين بن علي في خطابه، بمناسبة الذكرى الحادية والأربعين لعيد الاستقلال، أن الاستقلال وبناء الدولة اليوم ليس مسألة قانونية هيكلية ومؤسسية فقط، بل هو مشروع متكامل يتضمَّن الثقافة كبعد أساسي من أبعاده، وعلى الدولة المستقلة أن تعتمد التضامن كعنصر جوهري من عناصر الاستقلال الحق، الذي هو معركة يومية متعددة التحديات، لا مكان فيها إلا للمجتهد والمبتكر و"أن التغيير لا يبنى اليوم على حساب الغد بل من أجله".



\* فترة من محاضرة الدكتور عبد الباقي الهرماسي وزير الثقافة في اختتام ندوة التجمع الدستوري الديمقراطي حول "دور الثقافة في تنمية التضامن بين الشعوب".

## اللغة المثلى ونحو الأفكار عند الشابّي إرادة الحياة نموذجاً

العروسي القاسمي\*

المطور لا يتم إنتاج الاستعارات إلا على أساس نسج ثقافي غني أي عالم من المحتوى المنظم سلفاً في شبكات من المؤولات التي تحسم سيميائياً فيما يكون من الخصائص من باب التماثل وفيما يكون منها من باب التخالف\*.

امبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة من 187 et philosophie du langage, P. U. B. "Univers semiotique", Paris 1988, p 187.

التحولات الأجيالية الهندسية أو الرياضية في كتاب الطبيعة تلك التي تلغى نظراً لما يتوفر فيها من قابلية التجزئة إلى عناصر دنيا ومن قدرة على تصوير كل أشكال الحركة والتحرك، تلغى التقابل بين السماوات الثابتة والعناصر الأرضية المتغيرة\*.

إيتالو كالفينو، سفر الطبيعة عند غاليلاي nature chez Galilée, in : Exigences et perspectives de la Sémiotique, T. II; H Parret et HG Ruprecht (eds), Berlin-Amessterdam, 1985, p 688

يطرح السيميائي أمبرتو إكو في أحد كتبه الأخيرة تحت عنوان البحث عن اللغة الكاملة في الثقافة الأوروبية\* (1) مسألة "اللغة الكونية" التي شغلت الفكر الأوربي خلال بضعة قرون. ويتمثل مدار تلك المسألة في البحث عن وسيلة ملائمة للتواصل بين البشر تمكنهم من التحرر من الحدود والقيود التي تفرضها عليهم اللغات الطبيعية في أطر محلية محدودة زمنياً ومكانياً وثقافياً وقد تعددت وتنوعت الأشكال المقترحة لتبجئ متزلة "اللغة الكونية" على مستوى الرموز والأنحاء والتصورات من الأنظمة الرمزية الموروثة عن الهرمسية والغنوصية القديمة إلى الأنظمة الرمزية المصطنعة في أواخر القرن الماضي وبداية القرن الحالي كالامبرنتو في مطلع القرن العشرين) مروراً بأنظمة أخرى لغوية أو شبه لغوية سعى وضعوها إلى حصرها في عدد معين من التصورات ولم تتغير هذه النظرة الأوطوبية إلى أسطورة اللغة الكونية



\* لو استطاع أحدنا أن يرقم كل الأفكار

البسيطة التي تتولد منها فيما بعد كل الأفكار لتي يمكننا تصورها وإن يضيف رقماً على كل واحدة من لنتمكن بعد ذلك من تشكيل ذاك النمط من رياضيات الفكر مثلما نفعل بالأعداد\*

امبرتو إيكو، البحث عن اللغة الكاملة في الثقافة الأوروبية ص

250

(Umberto Eco, la recherche de la langue parfaite dans la culture européenne, Coll "Points" Paris, 1994 p 250).

\* إن نجاح الاستعارة يتغير تبعاً للحجم الاجتماعي الثقافي لموسوعة الذوات المؤولة / وفي هذا

(البنى المنطقية في الشفرات الرمزية عند بيرس، الشفرات السلوكية لدى الكائنات الحيوانية عند سيبياك (Sebeak) Zoosemiotique de Th A. ومن الممكن أن نختصر تلك السمات الأساسية التي يخصص بها الاتجاه السيميائي الذي يقوم عليه الكتاب في النقاط التالية:

- الربط بين الحاضر والماضي وإيلاء البعد التاريخي للأفكار والتصورات المكائنة التي تليق به. فالتوق إلى تحقيق التواصل المحرر من قيود اللغة المحلية وحيدوها له تاريخه وما الصيغ المختلفة التي عرفتها اللغة الكونية والنحو الكوني للأفكار سوى مؤشرات دالة على المراحل التي مرّ بها ذلك التاريخ.

- القطيعة بين التصور القديم (التقليدي أو الرمزي) والتصور المعاصر (الموضوعي التجريدي) لما عسى أن يكون عليه شكل القاسم الدلالي المشترك الأدنى بين البشر بغض النظر عن اللغات الطبيعية (أي في اللغة المثلى من ناحية وفي الكليات اللغوية من ناحية أخرى). ومن هذا المنظور تبدو السيمياء الإيكوية موسومة بتزعة إنسانية، تفهمية (Comprehensive) وتفاعلية (intercomprehensive) لا تهمس بالرمزي التقليدي بل تضعه في موضعه بالنسبة للمنطقي الذي أضحت مسيطرا على معقولة الحداثة.

التواصل والتداخل بين الثقافات المتباعدة ولغاتها المختلفة حيث تبدو مقاصد المعقولة الرمزية من خلال أسطورة اللغة الكونية شبيهة بمقاصد المعقولة المنطقية من خلال الفرضية النظرية المتعلقة بالكليات اللغوية ما كان رموزا وشفرات في الأولي أصبح معانيم (sèmes) ومعانيم (Catégorèmes) وجداول (paradigme) من هذه أو من تلك في الثانية وبالتالي فإنّ في كليهما بحث عن مواضع الاختلاف والتوحيد بين البشر حيث تبدو لغائهم الطبيعية المختلفة تفرق بينهم وتقرض عليهم عوالم محدودة ومحددة يعبر تجارزها والتواصل خارجها.

وهكذا يغدو التفكير في مسألة "اللغة المثلى" عند إيكو تفكيريا في تاريخانية معطيات تلك اللغة (علامات رموز شفرات...) وفي مظاهر الانقطاع أو/والاستمرار التي تبديها عبر المراحل الزمنية المتعاقبة والقضاءات الثقافية والذهنية المتجاورة أو المتباعدة وبين لنا الكاتب بفضل ثقافته الموسوعية الدقيقة واللامحدودة في العديد من المرات مختلف المعابر والجسور التي تصل بين الثقافات الإقليمية في الفضاء الأوروبي أثناء عصر النهضة والقرون الأولى من عصر الحداثة حتى عصر الأنوار (النظريات الفلسفية حول اللغة

إلا بعد التطور الذي أحدثه علم الدلالة بمختلف تفرعاته واتجاهاته (علم الدلالة المعجمي، البنيوي، التوليدي، التأويلي، الهياوي، القسوي، المنطقي الذرائعي، النصائي السردية الخ...) ودعمته نتائج البحوث المتعددة الاختصاصات (سيمياء، أنثروبولوجيا، فلسفة الخ...) وأدى هذا التطور إلى حدوث قطيعة إدراكية نتج عنها تصدع وانخرام الفكر الجوهري الميتافيزيقي فتحولت المسألة من البحث عن الأشياء الجوهرية الموجودة في حد ذاتها والمكونة للغة الكونية إلى البحث عن الكليات اللغوية على المستوى الدلالي والتصور (سمات دلالية أو معانيم أو صانم) (2) وهكذا استبدل التفكير الموضوعي التجريدي الأوطوبيا القائمة على أسطورة اللغة الكونية بأخرى مبنية على الفرضيات المعرفية المتباينة والتشغير باطراد والمتعلقة بأصناف الكليات اللغوية ومستوياتها وأعدادها (3).

ولسائل أن يسأل: لماذا اعتنى السيميائي المعروف والذائع الصيت عالميا في مؤلفه المشار اليه آنفا بأوطوبيا الأسطورة وتاريخانيتها وخصصها بمجهود كبير ولم يكتب بتناول أوطوبيا المعرفة الموضوعية (الكليات اللغوية) كما فعل ذلك في عديد المراجع من مؤلفاته الأخرى (4)؟ لماذا هذه العناية الخاصة والمكثفة بأوطوبيا المعقولة الرمزية التقليدية ومحاولة وصلها بأوطوبيا المعقولة التحليلية المعاصرة خاصة وأنّ الكاتب ينهنا منذ البداية في المقدمة إلى ما تبديه مسألة اللغة المثلى (أو اللغة الكاملة) من ارتباط وثيق بالواقع الحالي في بلدان المجموعة الأوروبية الموحدة وحاجتها إلى لغة مشتركة تضمن لها التواصل عبر الحدود التي تفرضها عليها لغاتها المحلية القطرية وتشتياتها؟

إنّ الإجابة على هذه التساؤلات تقتضي منا الاحاطة بمختلف الأوجه الإدراكية والمعرفية والثقافية التي يكتسبها الكتاب ووضعها في إطار المشروع السيميائي الذي ابتناه إيكو في العديد من مؤلفاته الأخرى، وهو مشروع ثنائي القطبية أو ذو بعدين كما يقال عن العقل البشري الذي يجمع بين منطق المعقولة الرمزية ومنطق المعقولة التجريدية اختلط لنفسه اتجاهها يراوح بين شعورية الأولى كما يبدو ذلك في رواية "اسم الورد" مثلا وموضوعية الثانية كما يتضح ذلك في معظم مؤلفات إيكو النظرية وفي الكتاب المتعلق بـ "البحث عن اللغة الكاملة" بعض السمات الأساسية المميزة لهذا الاتجاه السيميائي وللسيمياء الإيطالية بصمة عامة عن الاتجاهات السيميائية الأخرى الأوروبية منها (كالاتجاهات الفرنسية ذات التوجه السرد أو الدلالي أو النصائي...) والاميركية



في ضوء هذا الاطار المعرفي العام تنزل الإشكالية التي سنحاول تناولها من خلال محور "اللغة المثلى" في شعر الشابي بما يفترضه هذا المحور من برهنة على وجود هذه اللغة وإبراز لمناصرتها وإعادة بناء النحو المتحكم في اشتغالها. وهنا تظهر عدة تساؤلات : أين تكمن تلك اللغة في شعر الشابي وهو شعر يبدو خاليا من كل رمزية غنوصية سوى تلك التي تطفو على سطح الرموز المتعلقة بالطبيعة؟ ألم يكن من الأولى أن تطرح مسألة اللغة المثلى في إطار خطابات أخرى، شعرية كانت أو نثرية كرسائل إخوان الصفاء أو كمؤلفات المتصوفة في الاسلام (الجلي، ابن عربي، جلال الدين الرومي، عمر الخيام...)؟ وهي تساؤلات وجيهة ومحرجة حقا لأنها تطرح المسألة حيث كان يجب أن تطرح بالبداهة، وبالتالي فهي تازمنا بتبرير مقبولة طرحنا للمسألة وجدواها بالرغم مما يبدو فيها من مجازفة ومفارقة. إنَّ طرحنا للمسألة في هذا الموضوع (شعر الشابي) من نص "الثقافة العربية دون سواه من المواضيع الأخرى صادر في الحقيقة عن قناعة تقوم على الفرضية التالية : تمثل "اللغة المثلى" في شعر الشابي حصيلة لعمله الإبداعي ثم انتاجها بالتوازي مع إنتاج القول الشعري كلفة ثنائية أو كلفة موازنة للغة الشعر عنده، إنها تشتمل كمشوى ميتافيزي منظم للخطاب الشعري عنده وغيره عن سائر التجارب الشعرية الأخرى قديمها وحديثها فهي لا تعتمد على شفرة الرمزية المتداولة في نص الثقافة ولا تخضع لقوانينها بل على العكس من ذلك فتفتحها على شفرات أو على بقايا شفرات أخرى وتخضعها لنواميس أو لترسيات نواميس أخرى : لقد عاش الشابي حياته عرضا لاطولا كما يقول محي الدين حابر ولكنه كذلك عاش في اللغة وعاشرها عرضا لا اضطرارا : فهو ولئن اشترك مع الصوفية في توظيف الرمزية العديدة (5) فإنه يختلف عنها في القيمة الدلالية التي يضيفها على الأعداد السابعة أو الواحد أو الأربعة كما ستبين ذلك فيما يلي. وبالتالي فإنَّ طرح المسألة على النحو الذي اخترناه يهدف إلى ارساء معلم ينطلق منه البحث في الصيغ التماثلية أو التباينية التي اتخذتها "اللغة المثلى" في الثقافة العربية بدءا بنصها "المؤسس" (القرآن) ومرورا بنصوصها المؤيدة أو الموالية "المرتبطة بالنص المؤسس" إلى أن تصل إلى النصوص شبه المكونة في الحاضر ففي هذا الاطار الشمولي تبرز قيمة القطعية التي أضحيتها الشابي على مستوى "اللغة المثلى" مقارنة بما سبقه وبما تلاه من تجارب وينادات في هذا المجال. فهو لم يبق داخل عالم التصورات الذي أرسه اللغة - الثقافة مفتدا ما يجد فيه من ثوب أو

في ضوء هذا الاطار المعرفي العام تنزل الإشكالية التي سنحاول تناولها من خلال محور "اللغة المثلى" في شعر الشابي بما يفترضه هذا المحور من برهنة على وجود هذه اللغة وإبراز لمناصرتها وإعادة بناء النحو المتحكم في اشتغالها. وهنا تظهر عدة تساؤلات : أين تكمن تلك اللغة في شعر الشابي وهو شعر يبدو خاليا من كل رمزية غنوصية سوى تلك التي تطفو على سطح الرموز المتعلقة بالطبيعة

المثلى لدى المفكرين في اللغات الانكليزية والاطيالية و الفرنسية والألمانية والاسبانية... ولا تقتصر تلك المعابر والجسور على وصل تلك الثقافات فيما بينها بل تمتد إلى أبعد من ذلك إذ تصلها بالثقافات القديمة الساقطة لها في ذلك الفضاء أو في فضاءات أخرى (كالثقافة الأفريقية والمصرية القديمة واليهودية والمسيحية والعربية الإسلامية والرومانية...) وبالتالي كل تصور "لغة المثلى" يبدو قائما على المزج بين عدة تصورات أخرى سابقة له ومن ثمة تصبح "اللغة المثلى" جمعا مكونة بعدة "لغات مثليات" أخرى بنيت على انقاضها شأنها في ذلك شأن كل لغة مهما كان زمانها وأينما كان مكانها.

فلا غرابة حينئذ أن نصطبغ أحيانا بالغموض والإيهام وأن يستعصي فهمها على الإدراك البشري العادي فترداد بذلك درجة كونيتها وينقل حكمها من حكم "اللغة المثلى" (أو التامة) في نظر مجموعة ما إلى حكم "اللغة الكونية" الصالحة لكل زمان ولكل مكان وكأنها نزلت على البشر من عالم آخر عالم أهل السماء لأهل الأرض. ولعلَّ في ذلك ما يجعلها في متعته التجانس والتلازم مع الممارسات الطقوسية وما يتخللها من الاسرار المساريت والأعزاز الغنوصية الهرمسية. إلا أن الجانب الدلالي السري الغنوصي المتواتر لدى الصوفية خاصة سيفقد قدرا كبيرا من قداسه وباطنيته مع عصر الأنوار وماتاله من اكتشافات في حفريات الحضارات القديمة كتلك رموز اللغة الهيروغليفية (في منتصف القرن الماضي من قبل شومبوليون) واللغات المسماة وغيرها (في نفس الوقت تقريبا ومن قبل علماء آخرين).

من تسطيع للقول وتدرّج بالمصطلقات والشعارات واقتداء بمنطق "الإنسان العامة (7) أو احتكام إلى شغرات قيمه ومذكراته وأذواقه.

وبعد الحسم في اختيار المنهج التحليلي نغد أنفسنا أمام اختبارات أخرى تتعلق بتحديد الفضاء النصي لتناول مسألة "اللغة المثلى" وارتباط رمزيتها برموز اللغة الكونية كما تبدو في مختلف الشقاقات هل يمكن أن نكتفي بتحليل قصيدة أو قصيدتين من ديوان الشاعر للاحاطة بأهم ملامح تلك اللغة فيه أم أن الأمر يقتضي منا أن ننظر في عدة قصائد أو لم نقل في كل القصائد المكونة للديوان؟ إن الاختيارين هذين المنعطين من الفضاءات النصية تخط الاتساع المحلي الخاص (القصيدة) وتخط الاتساع الشمولي الجامع (عدة قصائد) لا يمكن الحسم فيه إلا بالرجوع إلى المعيارين المحددين له وهما: الغاية التي تصبو للدراسة إلى بلوغها من ناحية وطبيعة الحجم النصي المعتمد (أصناف التباين ودرجاته بالنسبة للروية التعميمية وأصناف النموذجية ودرجاتها بالنسبة للروية التخصيصية) من ناحية أخرى وقد اعتادت الدراسات في مجال تحليل الخطاب (8) أن تنطلق من الفضاءات النصية الاستراتيجية للكتابة الثالثة (كالقصة والحقائق والعنوان وبعض المواضيع الداخلية السميكة لأدب...) لتناول المسألة التي تعني بها محاولة في كل مرحلة تقطعها تأييد معطيات الجزئي بمعطيات الكلّي، وهي طريقة غالبا ما تكون مبنية في اختيارها على قراءة مفترضة تمكن الذهن من الاحاطة بعالم النص في جملته وبما يشع فيه من تنوعات قبل الاعتناء بعنّية معنّية منه (9) وإذا ما اعتمدنا على هذه الطريقة للاعتناء بهديها ولاقاء مضار العشوائية وغفلتها تبين لنا أن بين القصائد الأكثر ثروا واضعاعا في ديوان الشابي تلك التي تحمل عنوان "إرادة الحياة" (10).

ويعتمد هذا الاختيار على ما لهذه القصيدة من علاقات التناظر والارجاع والتداعي والتشاكب الأصدايي مع مختلف القصائد الأخرى المكونة للديوان على مستوى المحاور (أحاسيس، مشاعر، صور العناصر الطبيعية...) والتصوّرات "عالم مبني على بعد الأفقية، فضاء أرضي، زمان خطي...) والمدرّكات (الدلولات الموطقة في الحديث عن القيم والمراجع...) فكلمة "الحياة" الواردة في عنوان القصيدة تظهر في عناوين قصائد أخرى (جمال الحياة: 70-72) نظرة في الحياة: 75-77 "الحياة: 77 - 544 - 547) وكلّمة "إرادة" الدالة على توق الفاعل ورغبته في

محاورها لما يلقي فيه من أوجه الحدود والقيود كأوجه اللاهوت ومحاوره الصوفية والزنادقة لها أو كأوجه الناسوت يختلف زواياه (الجنسية الغزلية، السياسية المدحية أو الهجائية، الاخلاقية الموعظية...) وما أفضت إليه من المحاورات اللاتمنائية، بل عدل عن ذلك العالم كله وخرج منه لتشكيل عالم آخر من التصورات والقيم المضادة حقيقته موازية لحقيقة الألوّك وأفاقه الإدراكية بعيدة عن آفاقه وهكذا يكون المقصد الأساسي العام الذي نرمي إليه من خلال دراستنا "لغة المثلى" من شعر الشابي هو في الآن نفسه مقصد يسعى إلى تحسس ملامح "عارطة المعنى أو عالم التصوّر" الذي تم ارساؤه بواسطة تلك اللغة. لكن هذا المقصد العام أو الاجمالي لا يتسنى له أن يصل إلى مرماه إلا عبر المقاصد الفرعية الحاملة والمكونة له والتي سستيلور من خلال شتى التساؤلات حول تحديد مواضع الرمزية وأغاط العلامات التي تشغل كرموز في اللغة الشعرية عند الشابي وستقتضي هذه التساؤلات ومقاصدها الفرعية إلى إثارة اشكاليات أخرى تتخذ حكم الفروع في ذلك المقصد الفرعي أو في ذلك الآخر كأنه تتسامل عن كيفية إعادة بناء الشفرة الرمزية في تلك اللغة وارتباطها الوثيق باللغة الكونية وشفراتها المتعددة والمتباينة بتباين الأزمان والثقافات إلا أن هذه الاستمرارات المتداخلة والافتراضات المتبادلة (بين الفرعي وفرعي الفرعي) يندس بعضها بعضا ضمن إطار المقصد الاجمالي الموحد لها والمركز عليها فهذا المقصد حاضر باستمرار عبر مختلف المراحل التي سيسلكها التحليل بكل ما سيخلله من منعرجات والتواءات وتقطعات.

أما عن الطريقة التي ستتوخاها لتحقيق هذا المعنى فستكون قائمة بالأساس على منهجية "تحليل الخطاب" وما تفرّضه من مبادئ ومستويات في دراسة الانتماءات الخطابية (نظرة المكونات النصية الأربعة في المنهج التفاسلي): وقد سبق لنا أن بينا في مواضيع أخرى ما لهذه المنهجية من المردودية الإدراكية والتجاعة التحليلية ولعل في ذلك من الضمانات ما يكفي لتوجيه التفكير توجيها سليما نحو الكشف عن نوايس معقولة اللغة الشعرية عند الشابي وعمّا نفتحه لنا من أفاق تصورية جديدة وعوالم ذهنية غير معهودة وبالتالي فإن المنهج المتبع لم يقع اختياره لغاية التبيح أو التعالم أو المطالبة بحق الانتماء إلى بوتقة الحداثة بعد أن تجاوزها الزمان وحلّ زمن ما يدعها وإنما لغايات أخرى تهدف إلى تمكين الفكر من الانتماء إلى ذاته ومن بناء عالمه الإدراكي بمنأى من الفكر الجاهز وفي قطعية مع ما يتبّحه هذا الأخير

تكون قد برهنا بما فيه الكفاية على ماالشعر الشابي من صلة بالشعر الرمزي.

تبدي قصيدة "إرادة الحياة" (الديوان ص 406 - 413) في ظاهرها توزيعاً جلياً ومحدداً للمقاطع ضمن الفضاء النصي: فلا يحتاج المحلل إلى تجزئة ذلك الفضاء لتبيين تفصيلاته وكيفية انتظام الوحدات فيه وما تفرضه تلك التفضيلات والوحدات من مسارات للقراءة وأطر للإدراك (11). إلا أن هذا التوزيع الظاهر والقائم على العلاقات الواسلة الفاصلة بين مقطع ما وما يسبقه وما يليه من المقاطع في سياق التسلسل الخطابي توكبه توزيعات أخرى يمكن تبيينها بيسر إذا ما اعتبرنا المعيارين التاليين:

أ- عدد الأبيات في كل مقطع وما ينتج عن ذلك من علاقات التناظر أو التعداد أو التقابل أو التكافؤ... بين مختلف المقاطع المكونة للقصيدة، .

ب- تعدد الخصبة التلقيفية (12) وتغير العناصر الرمزية التي ترمز لها الأقوال (قالت الريح "قالت الأرض"... ) أثناء محاورتها لذات الشاعر المتلفظ الأصلي.

ونبني بنا على هذين المعيارين في توزيع المقاطع إلى أربعة علاقات تناظرية تنظم حول مقطع وسطي (المقطع الرابع م IV) مثل محور القصيدة أنواتها كما يتجلى لنا ذلك من خلال الجدول التالي

المقاطع	I	II	III	IV	V	VI	VII
عدد الأبيات	5	6	7	16	10	12	7
العلاقات		↑	↑		↓	↓	

والمشأمل في الجدول يلاحظ للوهلة الأولى أن المقطعين الثالث (م III) والسابع (م VII) لهما نفس عدد الأبيات : 7 في كلتا الحالتين كما أن الزوجين من المقاطع : الأول والثاني (م I و II) من ناحية والخامس والسادس (م V و VI) من ناحية أخرى تربط بينهما عدة أنماط من العلاقات ومن أبرزها العلاقة العديدة حيث نجد عدد الأبيات في الزوج الأول موازياً لضعفه من الزوج الثاني (م I : 5 - م V : 10) / (م II : 6 - م VI : 12) كما أن التدرج الحاصل في الزوج الأول يتم بزيادة واحد (م I - II : 5 - 6) في حين أنه يتم في الزوج الثاني بإضافة ضعف الواحد (م V - VI : 10 - 12) : وبالإضافة إلى هاتين العلاقتين المؤسستين لنمط من التوازي بالتناظر المزدوج نجد ثلاثة تجعل من هذا الأخير توازياً متعدداً

تحقيق كيانه إن لم تتكرر لفظياً فإن مدلولاتها متواترة باستمرار في العديد من عناوين القصائد المتعلقة بالشوق أو بدحض ما ينهيه (الأشواق النათية: 281 - 284 صوت الثناء: 202-205 الخ...) وما يزيد في القيمة النموذجية للقصيدة بالنسبة للديوان ويجعل منها عينة حاملة ومجسدة لاهم خصائص لغته الشعرية اشتراكها الجزئي مع عنوان مجموعة "من أغاني الحياة" وهي المجموعة الشعرية التي تشتمل على القسط الأكبر من قصائد ذلك الديوان. وعنوان للمجموعة ليس غريباً عن القصيدة إذ نجد له فيها صدى من خلال عبارة "نشيد الحياة" ("ورن نشيد الحياة للقدس" بيت 61) فكاننا به مستمد منها أي جمعاً (أغاني) موصولاً بالتبعية ("من" الدالة على البعضية) ليغني ويكثر مجموعة القصائد التي تنتمي إليها القصيدة المولدة له في صيغة المفرد (نشيد) النوعي إلا أن القصيدة أغنية من نوع خاص تتميز عن مختلف أغاني الحياة الأخرى لارتباطها بالنشيد وما يوحي به من الالتزام بمقتضيات التعاقدية الجماعية ومن التخلي عن التعبية الغنائية الصرفة وطابعها الذاتي الفردي ومن أدل المعطيات على تلك التعاقدية الجماعية ما نجده في البيتين المؤطرين للقصيدة (ب : 1 و 63) حيث وردت الحياة وهي العنصر الأكثر تواتراً في النص (تكرر 15 مرة) في بعدها الجماعي القائم على نحو جديد من التصورات وقع منه في جهاز غير مفهوم من الرموز أو بالأحرى في جهاز رمزي غير مألوف بني على انقراض الرموز المألوفة. وبمثل هذا الجهاز الرمزي المحلي الذي حمل القصيدة ويوحّد بين طرفيها صيغة مكتملة نسبياً للغة المثلى في شعر الشابي، لكن هذه الصيغة بالرغم من نموذجيتها لا تمثل سوى شكل من الأشكال التي تتبلور فيها تلك اللغة عبر مختلف قصائد الديوان وبالتالي فإنها تبقى في حاجة إلى معاضدة صيغ أخرى تأتي لتؤيد معطياتها وتوسع مجالها وهو ما سنعمل على القيام به بتصنيف بعض الاستعمالات للرموز العديدة كما تبديها لنا مختلف قصائد الديوان من خلال توزيع ألياتها ضمن المقاطع وتوزيع هذه الأخيرة ضمن بعض تلك القصائد وسنركز اهتمامنا في البداية على أبرز المحيين الرمزيين للغة المثلى أو مكوناتها : مكون الرمزية العددية التجريدية ومكون الرمزية التصويرية أو العرفية (المتعلقة بعناصر الطبيعة) : وبما أن المكون الأول أقل بدهاء من الثاني فإننا سنولي عناية خاصة وذلك بالبحث عما يؤيده في البعض من قصائد الديوان وستحاول لنا الشفرة العددية ورمزيتها فتح آفاق اللغة المثلى عند الشابي على الرمزية العددية المثلى في الشقافات الأخرى ولعلنا بذلك

الثلاثي رياعيا بما أن ضعف العدد (قي 10 وفي 12) يظل تكراراً له في صيغة مدمجة وتوحد لنا هذه الملاحظة حول التكرار الرباعي للعديدين 5 و6 أن تفهم حكم العدد في المقطع الرابع (م IV) : 16 مسالو (4) أو لـ (4 x 4).

وللعديدين (4 و16) رمزية في الكثير من الثقافات ولغاتها المثلى فالأربعة مرتبطة أصناف الكائنات وعوالمها (جماد، نبات، حيوان، إنسان) وبالجهات أو الاتجاهات (شرق، غرب، شمال، جنوب) وبالفصول (شتاء، ربيع، صيف، خريف) الخ... وهي كذلك معطى تقوم عليه النظرة الصوفية الغنوصية (في الثقافات التوحيدية بالخصوص) إلى "الإنسان الكامل". فكاننا بالنص قد جعل مركز ثقله قائماً على بعد غنوصي صوفي تأملي مثله في ذلك مثل بعض النصوص اللاحقة الأخرى التي سبق لنا أن أبرزنا ما تنسم به بينشها على هذا المستوى (14) والبعد الصوفي موجود في شعر الشايب خاصة أن الشاعر نفسه يقرّ بذلك في مقدمة قصيدته، "فلسفة النعيان المقدس حيث يميز" تصوفه الشعري "عن" التصوف الديني الذي يدعو إليه النعيان "الغرب" ليتمكن من تدجين الآخر (الشاعر - المعنوي) وإبلاعه. ومن مميزات "التصوف الشعري" التي لمضى الشاعر طريقته في استعمال أبجدية اللغة الرمزية الكونية المتعلقة بالأعداد لئلا لغته المثلى الخاصة به، فهو لا يستعمل الرموز العديدة بمدلولاتها المثبتة في تلك الثقافة أو في تلك الأخرى بواسطة نمط من أنماط التصوف الغنوصي أو الهرمي بل يستعملها بمدلولات يتم إنتاجها وبنائها أثناء العمل الشعري (15) ولنا في كيفية تصرفه مع العدد 1 في أكثر من قصيدة من قصائده كما سنرى ذلك بعد حسي أحسن مثال على تصرفه تلك اللغة المثلى يأتي دائماً في نهاية القصيدة ولا يظهر في مكان آخر من النص إلا ليتني كوحدة مستقلة عما عداهما ويظهر متدمجاً في مجموعة.

وما يؤكد هذه الملاحظات حول استعمال الشفرة العددية في القصيدة لئلا لغة مثلى غير معهودة في نحوها ودلالاتها رمزية العددين الكونيين لمقطع المجموعة في المقطع الرابع (م IV) عدد رتبة ظهوره = 4 وعدد أبياته = 16 أي 4 x 4، فالعدد 16 ذو قيمة رمزية متعددة الأوجه تختلف تبعاً للثقافات وتبايناتها ولما يعلق به أحياناً من زخارف استعارية تضيف له (أو تختلف منه) واحداً أو اثنين. تلحقه الصوفية بالإنسان الكامل" وما يطلق عليه التفكير الغنوصي عبارة "مربع طه" (16) وربما كان هذا التصور في اللغة المثلى لدى الصوفية مشتقاً من لغة أخرى متداولة في الديانات الزراعية القديمة التي تؤله التسمير. (الاله سين عند البابليين) وترى في اليوم الوالي

التناظرات ذلك أن عدد الأبيات في المقطعين (م II و I : 5 و6) مطابق لرقم الرتبة الواقعية للمقطعين الخامس والسادس (م V و VI) فالأرقام المتتابعة الحاملة لرتبة المقاطع ضمن السلسلة العددية من واحد إلى سبعة (م I إلى VII) تدخل ضمن الرمزية العددية التي ابتناها الشاعر في قصيدته وبالتالي فهي تكون جزءاً لا يمكن الاستغناء عنه في محاولة الإحاطة بملامح اللغة المثلى ورمزيتها كما تشكل في النص عبر الأنساق العددية وما يعلق بها من تمازجات.

وانطلاقاً من هذا الجليل تبدو لنا شبكة العناصر العددية حاملة ومولدة لعالم تصوّري غير معبر عنه بالكلمات ولكن مواز لها ومساهم معها في إنتاج النسيج النصي وما يرتسم عليه من التصورات. فما على القائم بعملية تحليل الخطاب إلا أن يهجر بما يهمس به النص في لغة خارج اللغة. ومن أهم العناصر التي يهمس بها النص بلغته الرمزية الاشارية الخرساء علامة العدد الكوكبي المتمثل في السبعة (7) أو يظهر هذا العدد كآخر مرحلة في انتظام المقاطع (م VII) وفي عدد أبيات المقطع الثالث والسابع (7 أبيات) اللذين يخدمان المرحلة الأولى قبل التواة (م IV) والثانية بعدها (م VII) وفي كلتا الحالتين فقام خلال عصر انتظام وتسييج مرحلة ثلاثية (الثلاثية الأولى : م I و II و III - الثلاثية الثانية : م VI و VII). والعديد الرمزي 7 ("العدد الكوكبي") موجود في العديد من الثقافات بما في ذلك الثقافة العربية وهو في العادة يشغل كائن يتبلور فيه الكل اللامتناهي سواء كان هذا الكل موصولاً بعالم الذاتية ودهاليزها (خطوات بوذا) أو بعالم المعرفة (درجات سلم المسار في الديانة المشترية) أو في عالم الزمان (أيام الأسبوع) أو بعالم المكان (أصناف الكواكب) حسب الثقافات وماتكسو به السبعة من الصور. (13) وعلى هذا الأساس وقع توظيفه في القصيدة ذلك أن المقطعين السابعين الثالث والسابع بأبيان في موضع الحدّ الفاصل بين الكلّ وما يحيط به من اللامتناهي الشاعر المفتوح على الممكن (بعد: م VII) أو الممكن بصورة من صورة ذلك الكلّ (م IV من المقاطع وما يليه كصورة للكلّ الوارد في الجزء الأول من القصيد: م I و II و III).

ومثلما تتركز السبعة ثلاث مرات (مرتين في عدد الأبيات: م I و VII ومرة في رتبة المقطع السابع: VII) يتكرر العددين خمسة وستة كذلك ثلاث مرات: مرتين في شكل بسيط (على مستوى عدد الأبيات 5 و6 في المقطعين: م II و III) من ناحية وعلى مستوى الرتبة الواقعية (م: V و VI) من ناحية أخرى ومرة في شكل مضاعف لكل واحد منهما (م: V : 10 أبيات، م VI : 12 بيتاً): وفي هذه الحالة يصبح التكرار



أشياء الآلهة لتنظمهم وتبويههم فيه ولا فائدة في صياغة الجداول المطولة حول الثلاثيات وتصنيفاتها المتعددة وصياغاتها المتنوعة في الثقافات المختلفة وحتى ضمن الثقافة الواحدة كالثقافة الاغريقية- الرومانية وورثتها التوحيدية المسيحية ففي هذا المجال تبدو البنية الثلاثية في العقيدة المسيحية مشاكلة لنظيرتها، في الرواية الرومانية وفي الديانة الاغريقية حيث نجد توازيا وتفاعلا بين ثلاثة الديانة الاولى (سيريس، اليبير، ولبيررا) وثلاثية الثانية (دعيتيرس ودوينوزوس وبيرسيفون) ولبنية الثلاثية أثر عميق في كيفية انتظام التصورات الدينية عند العرب قبل الاسلام كما يتجلى لنا ذلك من خلال الدراسات التاريخية (19) فالطريقة التي وظف بها الشاعر الاعداد تنم عن ملكته الثقافية والموسوعية التي يؤديها استعماله المحكم والموفق للمعالم الاسطورية الناتجة في الثقافات القديمة (إر م في ثقافة جنوب الجزيرة العربية، الصبيان المقدس في الثقافة البابلية وأفروديت\* من الثقافة الاغريقية (20) وموقفه الجريء والمحايد إزاء "الحيثال الاسطوري" عند العرب وهو موقف لم ينفك التفكير العقلاني الموسوعي من البنية علي ما أقر به.

واعتصاما على هذه الملاحظات وغدو عدم تكرار الثلاثية العديدة (1 و 2 و 3) في القصيدة دالا على الحكم الذي تحظى به في اللغة المثلى التي يسعى النص الى تكوينها فهي تمثل الأسس الانطولوجية عملية تكوين المعنى ومن ثمة تصبح شبيهة بالثلاثية الانطولوجية في سيمياء بيرس (Ch. S. Pierre). الرابطة بين الأولانية والثانيانية والثالثانية (Preméité) (secondéité et tiercéité) وهي علاوة على ارتباطها بهذه الكليات العلائقية تبدي ارتباطا آخر بالكليات الانتروبولوجية المتعلقة ببنية العقل البشري كما وقعت صياغتها في عصرنا الحاضر وفي هذا الضمار يقول إدغار موران : "استطيع الآن أن أعود الى هذه الفكرة التي صاغها ماك لين (Mc Lean) حول دماغ الكائن البشري وهو دماغ ثلاثي أوحده (Tri-unique) فمثلها توجد في التشليلت الايامي ثلاث كائنات في واحد وهي مختلفة مع أنها نفس الشيء. فإنا نحمل بدورنا في أنفسنا دماغا زواغيا أو بالوسيفال أو بالوسيفال (reptilien ou poléocephale) وهو مقر دوافعنا الأكثر بساطة كالعنادانية والهيسجيان الجنسي ولنا كذلك دماغ نديباني (mammiférien) يتعلّق بالجهاز الليمبي (Système limbique) وهو الذي يساعد على تطور المشاعر لدينا كما أنه يتوفر لدينا الكورتيكس والكورتيكس الجديد (Le cortex et la néo-cortex) للذات طورا بطريقة مذهلة دماغ الانس

لاكتماله (أي عند انتهاء الاسبوع الثاني وبداية الاسبوع الثالث من كل شهر) بداية مرحلة جديدة بعد تفجج القمر. أما في البوذية فإن العدد 16 يحيل الى سن البلوغ أي الى الخروج من حكم المشبه والدخول في طور إغجاب الحياة والحَيَا ذلك أن بوذا كان قد ولد قبل وفاة أمه مايا (Māyā) سبعة أيام وورثته خالته طيلة سبعة أعوام وتزوج في سن السادسة عشرة من عمره (17) وفي الديانة الرومانية يضاف واحد لذلك العدد ليصبح 17 وهو رمز ليوم عيد ليبراليا (17 مارس من كل سنة) بكل ما يوحي به هذا العيد من معان تقديس الخصوبة وإغجاب الحياة وذلك لارتباطه بثلاثية الآلهة: سيريس البير ولبيررا حسب ما أورده القديس أوغسطين (Saint Augustin) (18) وفي الجملة فإن العدد الرمزي 16 مرتبط في شتى الثقافات بالحياة في طور الكمون وبالتالي يكون اتصاله (في م IV) بالغاب كرمز لشجرة المعرفة ولشجرة الحياة في صيغة الجمع بحدث الغاب دالا على تجذره في لغة مثلى تلتقي فيها الثقافات الثمانية والمعلومات الشعرية الاسطورية المختلفة. هكذا تتداخل الرمزية العديدة برمزية الصور والحوار التي توشى سطح النص ويقرنا هنا التداخل والتلازم بين منحي اللغة المثلى لدي الشاعر الى التنازول عن مدى ملازمة كل منهما للأخر وعن منحنى الخطاب الذي يجمع بينهما في جهاز لغوي موحد لكن قبل التطرق الى هذه المسألة وحتى نوفر لها مزيدا من المعطيات لئلا نواصل الكشف عن ملامح اللغة العديدة ورمزيتها في القصيدة.

إن الترفيم المتعلق برتب ظهور المقاطع يبدأ بالواحد وينتهي بالنسبة (I, II, VII, ...) : من الواحد الى الكثرة أو من عالم الذاتية الصغير الى عالم الأجرام السماوية الكبير يقع المرور عبر أعداد تتكرر مثلما رأينا ذلك فيما تقدم من القول (حول الأعداد: 4, 5, 6, 7) وأخرى لا تتكرر كالثلاثية المكونة من: 1 و 2 و 3 وتمثل هذه الثلاثية التواء الصلبة التي يقوم عليها منطق الرموز العديدة فالواحد لا يوجد في حد ذاته ولا يتكرر بمزول عن المجموعة التي توجد ضمنها وتتواجد به وبمعينة كالثلاثية الموحدة بين الواحد والواحد أو كالثلاثية المدمجة للثنائية والواحد في مجموعة شاملة لهما. وليس من الغريب أن يجعل الشاعر هذه الأعداد (1 و 2 و 3) خارج عالم الكلام الذي يبدأ بقطع خماسي (م: 5 أبيات) وأن يخصها بحكم متميز يشبه الى حد بعيد لغة الصمت المكون المعنى المهمت كذلك الذي يسديه "الدجى" في البيتين الحادي والعشرين والثاني والعشرين من المقطع الرابع فثلث الاعداد غالبا ما تظهر في الثقافة مقترنة بعالم الآلهة أو بعالم الأبطال





بين نسقين من البنى الثلاثية بالرغم من ثابتهما على مستوى التصور وغط المعقولة فإذا ما حاولنا إقامة توازن المكونات لثالوثية الدماغ في المعقولة الموضوعية والمكونات المحاورية للصور الرمزية في المعقولة الشعرية من خلال المقاطع الثلاث تحصلنا على التماثلات التالية :

العقولة الموضوعية:	دماغ زواحي (العذواني...)	دماغ تديياتي (الشاعر الأهواء...)	دماغ الانس العارف (العقلنة)
المعقولة الشعرية :	II (؟) 'حديث الريح'	II 'حديث الأرض - الأم'	I 'حديث الكائنات'

المكونين على المستوى الكمي للآليات من المديدن 5 و7 ويمثل كل من المديدن عنصرًا ناسًا في اللغة المثلى الموظفة في القصيدة خاصة أنها يشتغلان كحدين محيطين بأقصى أناسي عالم اللغني. وقد سبق لنا أن نظرنا في العدد 7 المكون لفضاء الآليات في النهاية : وسحاول فيما يلي أن نتمحص العادة 5 المكون الفضاء الآليات في البداية وذلك من خلال تعالقاته بالأعداد الأخرى المتصلة به (6، 10، 12) وبالأفاق التناصية والثقافية التي يقضي إليها.

يحظى العدد 5 في نسق اللغة الرمزية عند الشايفي بمكانة خاصة إذ هو كالتواحد يبدأ به الكلام ولا يتكرر إلا مندجًا مع مجموعة أخرى من الآليات. وفي الديوان لا نجد أثرًا للخماسية المتفردة إلا في موضع واحد (قصيدة : الرواية الغربية) حيث يعرف الشاعر الإنسان بكونه حيوانًا مقبمًا حسب التعبير النيشاوي. لكن ماذا يعني هذا الحكم المنفرد الذي أضفى على الخمسة في الديوان وفي القصيدة حتى أنه جعلها تبند مرتين : مرة أولى في البداية بخماسية المقطع الأول ومرة ثانية بعد النواة (م IV) في المقطع الخامس (م V) الذي يفتح الجزء الثاني بعشرة أبيات؟ إن رمزية الخمسة تمثل مكانة مرموقة في عالم التصورات الأسطورية والدينية في المديدن من الثقافات. يحيل هذا العدد في الثقافة الهندية إلى سلالة الآلهة بنضافا (Pandava) وهي سلالة ترة في أصلها إلى الخماسية التالية (Arjuna Bluma, Yudhisthira, Nakula, Sahadēva) (22) وفي الثقافة البوذية يتخذ قيمة مزدوجة إذ يشتغل في الآن نفسه كحاصل للأصناف المكونة

العارف وهما مقارن لعمليات العقلنة (21) ولنا نهدف من خلال إرساء العلاقة بين ثالوثية الدماغ في العلوم المعاصرة وثالوثية الأعداد الرمزية ذات الحكم التميز في القصيدة (I و II و III) إلى القول بأن هناك تطابقًا بينهما في التصورات أو في عوالم الحقائق وإنما نرمي من خلال ذلك إلى إبراز صلة التناظر

وعما يؤكد هذا التوزيع علاقة الشاعر الإنسان بالأرض إذ يعتبرها أمًا له (ب: 12) ولما سألت أيا أم هل تكرهين البشر؟ (؟) والمهم في هذه الصورة الرمزية لا يمثل في العلاقة الثنائية بين الإنسان (أنا الشاعر المختلط في النص) والأرض المولدة له (مصنوع أو مخلوق أو ناشئ من طين) فهذه العلاقة موجودة في المديدن من الثقافات بما في ذلك الثقافة الترحيبية وإنما تمثل في العلاقة الثلاثية الجامعة بين ذنك العنصرين وثالثهما الريح الذي يظهر في بعض الأساطير الثقافية (بابلية، رومانية، إغريقية...) كزوج للأرض وكعامل إخصاب وإنجاب في زواجه بها عندئذ يصبح ارتباط "الريح" (أو "العاصفة الممطرة" أو إله العاصفة...) "بالأرض" على المستوى الرمزي تعبيريًا استعاريًا عن الهيجان الجنسي والعذونية ملحفاً "بالدماغ الزواحي". لكن ما العلاقة بين دماغ الانس العارف ("أو عسمية العقلنة في المعقولة الموضوعية) و"حديث الكائنات" في المعقولة الشعرية؟ إن العلاقة بينهما ليست بديهية ولكنها ليست متعلمة تمامًا وإن كانت المعقولة الشعرية تنحو إلى إخضاع منطق العقلنة إلى منطق الأهواء وبالتالي إلى تغليب الإدراك الحسي والحواس على الإدراك التجريدي والعقل. وهنا تكمن قوتها كما تبين للمعقولة الحالية بعد أن أدركت عجز العقلانية وذلك بالرغم من طغيانها وقدرتها التي لا تقهر إلا بالتحكم في "الأهواء المعرفية". وأوكر الأهواء ومصداها هو من الذات في الاعتراف لها بوجودها كذات وهو مدار القصيدة بكاملها وبخاصة مدار المقطعين المؤشرين لها (م: I و VII) و



للكون ومحددًا لعدد أتباع بوذ وأوليائه الصالحين (23) وليس هذا المعنى المرتبط بعالم الآلهة بغريب عن الخمسة في الثقافة العربية قبل الإسلام ذلك أن الثلاثية السامية بعد الإصلاح الديني الذي قام به عمر بن يحيى وقصي في مكة (في القرن III م) أفضى إلى تبلور خماسية من الآلهة توزع حسب الفضاءات القبلية للمجتمع المتعدد الأجزاء آنذاك (24) ثم اتخذ العدد (5) مع الإسلام أشكالاً أخرى من التحقيق فأرتبط بعدد القرائض وبعدد الصلوات في اليوم الواحد وبالقرارات والمعلقات أو ببعض أضاف الشعراء (25) كما تجده يعبر المعقولة لنحوية (الاسماء الخمسة ، الأفعال الدالة على الرزية ضمن جدول كان وأخواتها ، والدالة على الظن والرجحان... ) ولعل في هذا التقاطع والتواصل بين الثقافة العربية الإسلامية مع الثقافات الشرقية الأخرى وخاصة منها البوذية ما يجعلنا نضع موضع تساؤل الموقف الأنثروبولوجي الذي يرى في تلك الثقافة وفضائها الجغرافي عامل فصل بين الشرق البوذي والغرب المسيحي باعتبارهما فضاء في تكوينين لعالم واحد (26) وتؤكد لنا مشروعية هذا التساؤل وملامته إذا ما لحقنا المعطى العديدي (27) بجهاز اللغة المثلى (الصوفية التأملية) الذي يجمع بين كل هذه الثقافات كما برهنت على ذلك عدة بحوث معاصرة (28).

لكن الشاي لم يستعمل ذلك العدد كجهاز ومقياس للتصورات أو الممارسات الطقوسية الدينية بل وضعه في إطار تصويري آخر إذ جعله مرتبطاً بالحواس أي بالمنفذ التي تصل بني عالم الذاتية الداخلي وعالم المواضيع والمراجع التي تقلا رحاب الواقع الخارجي . وهكذا يقم بناء القصيدة انطلاقاً من الخمسة على أنه إقرار لنمط من مبدئية المعنى أو لنمط من لا مبدئية فكانه بذلك يعني أن البدء يبدأ بالحواس ومعها شأنه في ذلك شأن بعض الـيديولوجيين اليوم عندما يقولون بأن الإنسان "يفكر برجليه" (أي حسب سياق الواقع) ثم تصعد الفكرة فيما بعد إلى رأسه . ومن ثمة نتضح لنا بعض معالم اللغة المثلى كما ترسيها العناصر العديدة المترابطة . فانطلاق المعنى من الخمسة في بداية القصيدة (I م) ومن وضعها في بداية الجزء الثاني (V م : 10 أبيات ) وانتهاء هذا المعنى إلى السبعة في آخر القصيدة (VII م) وفي آخر الجزء الأول منها (III م) علامة دالة على الحدود التي يجول في فلكها ذلك المعنى وهي حدود لتراوح بين قطبين : قطب التطلق المتمثل في عالم الذاتية والحواس الخمس وقطب ارتسام القصيدة وتبلورها المتمثل في عالم الفضاء الكوني (بأجرامه وكواكبه المتعددة) والوصل بين هذين العالمين عبر "المحسوس" بمنحيه

**وبما أن التكوين الأول أقل بداهة من التسلسل فإنما  
سوابقه عناية خاصة وذلك بالبحث مما يبيده في  
البعض من تصانيد الديوان ويستخول لنا الشفرة  
العديدة ورزيتها فتح أفاق اللغة المثلى عند الشاي  
على الرزية العديدة المثلى في الثقافات الأخرى  
ولعلنا بذلك نكون قد برهنا بما فيه الكفاية على  
بالتنوع المثلى من صلة بالشعر الرمزي.**

الملحوس " وغير الملحوس كما يبدو ذلك من خلال المعطعين (II و VI) وما يوظفانه من الأعداد أي (6) وضعفه (12) وقد وردت في الديوان مرتبطين بصورتين رمزيتين تتجسد من خلالهما مختلف أوجه المحسوس : صورة "الريح" (محسوس وغير ملحوس) في المقطع الثاني وصورة "الريح بكل ما يتبعه من مظاهر (المحسوس والملحوس) . وتوحد لنا هذه الملاحظات المختصر أن تتبين بعداً من أهم الأبعاد الدلالية في شعر الشاي وهو البعد الأهوائي الناتج عن كيفية تصرف الحواس في معطيات العالم الخارجي وعن الشفرة الحسية التي يعتمد عليها ذلك التصرف (المسموعات ، المرثيات ، المشمومات... مكوناتها وقيمتها جودالها سواء كانت إيجابية أو سلبية) . وهنا يتجلى لنا حكم الخماسية التي افتتحت بها القصيدة : إنها مقطوعة مبرمجة للبعد الأهوائي تقدمه في شكل توليف مختصر ومكثف وتوكل مهيمّة بسطه وتحليله للقول الشعري الذي يلي ذلك المقطع في القصيدة ويتعلّق هذا البعد الأهوائي بنمط معين من أهواء الجمعية والأنسنة : أهواء الإرادة والأمل المحققة لكيان الذات الجماعية (الشعب) التي لا وجود ولا تحقيق للذات الفردية بدونها ولهذا الأهواء كما هو معروف في سيميائية الأهواء (semiotique des passions) قيمة خاصة إذ تكون الأرضية التي تنهض عليها مختلف الأهواء الأخرى . فهي كما نعتها هرمان باريت "أهواء للهوى" (28) . فكانت بالخاصية في بداية القصيدة صورة استعارية مثالية لصورة استعارية أخرى وموازية لها ألا وهي صورة المقدمة التي تصدر كتاب الطبيعة (29) أو صورة

الأعداد العديد من التخرجات فاقترت العشرة في بعض الثقافات بقواعد الحياة (الوصايا العشر في اليهودية ...) والاثنا عشر في بعضها الآخر بعدد الأفراد في الأسرة أو بعدد القبائل (أسرة يعقوب وعدد القبائل في الثقافة اليهودية ...) وفي ثقافات أخرى يصنف من أصناف النحل (الاثنا عشرية في الثقافة الإسلامية ...) أما نص القصيدة فقد وصل بين هذه الأعداد وأنماط معينة من المحاور نجدها تشغل كتماذج مثلى أو كحوامل لرمزية ثابتة ومتواترة في ثقافات جذ متباينة، وهكذا نتقل من المكون العددي في اللغة المثلى لدى الشاعر إلى المكون المحوري أو بالأحرى إلى أوجه الترابط والتفاعل بين هذين المكونين.

إن أوجه التعلق والترابط بين مقاطع القصيدة كما بدت لنا من خلال التناظرات العددية لا معنى لها في حد ذاتها وإنما تستمد معناها من الصور والمحاور الخوابة لها والمجسدة لساكناتها وبالتالي فإن للكون العنصري يمثل النحو التجريدي للغة المثل وهو مكون لا يمكن تصوره ولا اشتغاله في تلك اللفظة بمعزل عن مكوناتها الدلالية فكلها مكمّل للآخر ويتحد مع ذلك في الأول ويشتمل على البنى النحوية بكل ما يفرغها العنصران لمناصر صيفية (أصناف الأعداد الالفة) وما بعد تلك (علاقات التناغم والتعاقب بين الأعداد).

أما الثاني فيتعلق بالمحتوى الدلالي بكل ما تحتمله الدلالة من أبعاد تعينية إرجاعية أو تضمينية رمزية (محاور، رموز، تارييلات لهذه أولئك...) (●)

المفتاح الموسيقي الذي يقرأ به نشيد الحياة (ب: 61) لكن هذه الاعتبارات حول البعد الأوهائي في شعر الشابي وكيفية توظيفه لتشقيب الاسنان وترويضه وتدريبه على نمط جديد من ممارسة مهنة الحياة يخرج بنا عما نحن بصدد النظر فيه من المسائل المتعلقة باللغة المثلى وتظهراتها الرمزية.

لقد ذكرنا منذ حين أن الحماسية في المقطع الاول (م I) والسداسية في المقطع الثاني (م II) وودتا مرتبطتين بالمقطعين الخامس (م VI) والسادس اللذين يمثلان صورتين مضاعفتين لهما (م V : 10 أبيات، م VI : 2 أو 3 بيتا)، وقد أطلقا الحديث في شأن العدد (5) لما له من أهمية في اللغة المثلى التي يسعى الشاعر الى تكوينها إلا أننا تركنا جانباً كل الأعداد الأخرى المرتبطة به سواء كان ذلك على مستوى عدد الايات (5/6 من ناحية 12/10 من ناحية أخرى) أو على مستوى عددا الرتبة (V ، VI ، VII).

فهذه الأعداد لها رمزية معروفة ومعترف بها في مختلف الثقافات كارتباط العشرة بضارب الواحد مع الكثرة الشاملة في أصغر صورها (10 x 1) وكافتراق الأني عشر بـصهر السبع وبوحياة القمر بكل ما يوحى به هذا المصير الأليم (عقل القمر) من إبداعات أسطورية تعود بنا إلى الديانات الوثنية القديمة ومنها ديانات أشور (أي الشور) أمّة الستة فمن بدلولانها مدلول زمن الخلق وإنشاء الكون من قبل الإله قبل أن يتخذ لنفسه اليوم السابع من الأسبوع يوما للراحة كما ورد ذلك في بعض الثقافات الشرقية القديمة. وقد عرفت هذه

## من شعرية الشعر إلى شعرية الكلام عند القدامى

الظاهر الهامى \*

شعر "عبد" نعماً لهجوه صلب العبد الأسود مقابل مدح شعر الأسياد (5) والمحدد الخلفي أي جعل شعر عبد شاعر الإسلام، حسان، صدق أو لا يكون (6) والمحدد الذكوري الذي كان في أصل تعبير النابغة الجعدي لهجونه ليس الأنثوي ونعير السردق يعقش حصومه و"حصي" حرير وابن لحيا لهجونهما وقد أتي سجع المر حر يشطبه "الذكر".

بني وكل شعر من شعر شبطاه أنسى وشيطاني ذكر (7)

وهي محددات لصيغة بالشاعر قائمة خارج الشعر مشتقة من سلم القيم القبلية والدينية (8) ومند بداية العصر العباسي وتطور الحرف والصانع ونامي الجدل الفكري بين أهل العقل وأهل النقل (9) واتساع المسافة بين "مطبوع" الشعر و"مصنوعه" أخذ حظ التفسير الخرافية والعجبية لظواهر في التراجع ووضع اعتقاد القدامى موضع النقد والتفسير النفسي والبيئي على ألسنة المتعقلين (10) ومن خلال شعر الشعراء وشعرهم على الشعر، وتطبيقات النقاد الذين رأوا للشعر "صاعة وثقافة يعرفها أهل العلم" (11) وواؤه "صاعة وضرب من السجع وجنسا من التصوير" (12) و"نظيراً للنسج ... والصياغة والبناء والوشي والتحرير... والتقويف والنقش..." (13) وعلى هذا الأساس حاول بعضهم إثبات أن للجمال أسباباً تجعل الشيء جميلاً وأن من الممكن الوصول إلى معرفتها وإدراكها ولا دخل لأي عامل خارجي بالتالي في تحديد شعرية الشعر وتصنيف الشعراء وطبقاتهم (14)

ولعله ليس أبلغ دلالة من جواب حسان الراوية لما سئل عن الأعطل التصريحي فقال: "ما تسألوني عن رجل قد حبيب شعره إلي التصريحية" (15). ومن حكم الأصمعي (ت 213 هـ) في حسان: "هذا حسان فحل من



اقترون توطد البنية في  
أذهان الشعراء، عدا

عامل النقلة الحضارية التي شكلت الأرضية، بتطور مفهوم الشعر ومحددات "الشعرية" (1) وبداية تبلور ممارسة ووعي نصيين سينقلان الفجوة من الشاعر إلى الشعر (2) وعزوف عن المتصورات التقليدية سليمة البداوة كالمحدد الماورائي عند القدامى إلى مؤلفي الأموية والذي هو بقية باقية من علاقة الشعر بالسحر جعلت الشعراء يتفاضلون بشيائطينهم ومنازلها (3) والمحدد الدموي الذي جعل علو النسب من شروط علو الجاه الشعري (4) والمحدد العرقي-الاجتماعي الذي أنطق الفرزدق (وبعض لاحقيه) بتحقيق



**ومتلما تقلص حظ العناصر الخارجية في  
تصديد الشعرية وعيادها، بمرور الزمن،  
وجدنا أن ثنائية الشعر والنثر كانت تترك  
مكانها، على عهد أبي الطيب، مشرقاً وعهد  
أبي دراج سفياناً لوحدة قياس بديلة في  
الكلام**

فحول ابداعية فلما جاء الإسلام سقط شعر (16) ومن ثوب  
أبي المرح (ت 154هـ) في اخفية بده شخصه (خفف  
وخلقه وبسه ودينه وهيته) تغدي لا سني له ولا سر شيئا  
يُحِبُّ: "كالخطية جشعا سؤولا مسجدا دس بسى  
كثير الشر، قليل الخير، سجيلا، قبح منظر، رث هبة  
معمور النسب، فاسد الدين" ثم كى يستمر على ذلك  
ويبه قارنه إلى المارقة حين يقبل شعر هذا الرزي بشعر غيره  
(17). وكذا كان حكم الأصمعي في بشار "خاقة  
الشعراء" (18). إن حسن التأليف صار في وعي الشعراء  
والنقاد هو الفصيل بين الشاعر وغير الشاعر فـ "أكثر الناس  
يتكلمون بالشعر وهم لا يعلمون ولو أحسنوا تأليفه لكانوا  
شعراء كلهم" (19)

ولعل التحول في النظر إلى صأتي الشعر والشعرية قد  
نفي تحسبه الأرمي على يد الخسر من هاتين بدهمه (20)  
فقد قلب الموازين التقاليدية التي بها حددوا شعرية  
الشعر: ميزان النيب وأسس منظومة القيم العربية القليلة حيث  
فاخر، على سبيل المحاكاة الساخرة، سنوته للخر "أنا ابن  
الخرم" (ص 374) وميزان الحماسة وقود وجود الإنسان  
العربي حيث قابل حربهم بحبرهم وفخرهم بفخره على سبيل  
التقليد الساخر "الماكر" أيضا، من قبيل [مزج]

-إذا عبا أبو الهيجاء للهيجاء فرساناً

جعلنا القوس أديناً وبَلَّ القوس سوساناً (ص 198)

-إذا أجرى أمين الله في الحلبة أفراساً

أفمن حلبة اللهب فأجرينا بها الكاس (ص 217)

وعدل عن مفاهيم القداسي للوجود والشجاعة والقوة

والسادة والحلال والحرام والجميل والقبيح [خفيف]:

لا تُلْغِي عَمَلِي الشَّيْ قَسْتِي

وارتني القبيح غَيْرَ قَبِيح (ص 24)

لتي جميلة في "الحرام" و"الذنب" و"الذنب"

و"الشاذ" و"الملح" و"اليومي" (21) فهو، مقبلاً بأفنية

"الأوائل" (سلطانهم يمد حتى موفى الأموية) لمقومات

الشعرية يقع خارج حدود الاعتراف، ولعل ذلك هو مدلول

استدراكات "علماء الشعر" وفقاده في زمانه، الذين لم يحدوا

بداً من أن يقرطوا شعره "جزءاً الطارئ على مفهوم الشعرية)

تقريباً مشغوعاً بـ "استماع لامتناه" حَمَلَتْهُ "لولا" (جزءاً

الخرج الأخلاقي الذي يبيته على غرار قول ابن الأعرابي (ت

231هـ) "لولا أن أنا بواس وصع نفسه بهذه الأساس

والأرفاق لاستشهدت بشعره واحتججت" (22). وكذا كان

موقف أبي عبيدة (ت نحو 210هـ) وأبي عمرو الشيباني (ت

214هـ) وابن السكيت (ت 246هـ) وابن خالويه (370

هـ). نقض النواصي وأصرا به من جيل لمحدثين عيار

"الفحولة" وأعلوا غمدهم على مرجعية القديم، وأسهم ذلك

في ظهور جيار نقدي جديد، اجترأ أصحابه على إحدى

أسس التقدير في فهم الشعر والشعرية، ألا وهي السبق

الزمني (23) فقد تقسي المبردة (ت 285هـ) أن "ليس لقدم

لحمي منقول القائل (24) واحتج ابن قتيبة (ت 276هـ) بأن

الله "لم يقصر العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ولا

خص به قوما دون قوم" (25).

وقضى القاضي الجرجاني (ت 292هـ) أن "الدين يعزل

عن الشعر" (26) و"إذا كان والشعر إنما هو قول فإذا أجاد فيه

القاتل لم يطالب بالاعتقاد" فيما رأى قداسة (ت 337

هـ) (27) واتسعى أبو هلال (ت 390هـ) إلى أنه "يراد من

الشاعر حسن الكلام والصدق يراد من الأنبياء "والأممي

(ت 371هـ) إلى أن "ليس الشعر عند أهل العلم إلا حسن

التأني وقرب المأخذ واختيار الكلام" (29) وهي صفات

ألصقت بهيئة المبنى والتشكيل، وبني بعض الدارسين على

هذه الدلائل "أن الزعة التي سيطرت على النقد العربي منذ

قداسة إنما هي نزعة "الفن للفن" إذا أردنا أن نعبر بصيغة

معاصرة عن تصور عربي قديم للعمل الشعري" (30) وأن

"هذه النزعة الشكلانية ستبلغ ذروتها مع العسكري الذي

اعتبر أن الشأن ليس في إيراد للمعاتي... وإنما هو في جودة

اللفظ وصفاته وحسنه وبهاته" (31).

وبلغ منحنى التخلي عن العوامل الخارجية على الشعر في

عيار الشعر أقصاه عند حبيب بن أوس الطائي الذي أرجع

الطيب ، إذا اقتصرنا على أقطاب ، خلف هذا المتغسل يطيلونه. قصارى الحسن " ذو العيان " (39) عساه يرى مرأه فيشاكل مشاكلته طارف الحياة والحضارة ، وقصارى حبيب " ذو الحجا " (40) عساه يغوص مغاصه ويخيل خياله فيغرب إغرابه فيما كان هم علي له " علق الصدر من حر شعره " متقبلا يدري " ما قيمة العلق " (IV-334) وكان أحمد يروم اليرام نفسه بسيارة أخرى : " من لي بفهم أهيل عصر... (III-277).

يبد أن هؤلاء ، وشاخلة الثالث الأخير ، أوهموا ، أو توهموا ، أو زعموا أنهم ظفرو بمنشودهم في شخص المدحج الذي عقدوا على وجوده ونفوده وجود الشعر ويقاهه ، واستثنوه من " التيقر " الشامل الذي رآوه أصاب الخلق ، وأحفوه متقبلا ، بمصافهم ، مبدعين ، أو وضعوا زمام الأمر كله بين يديه . لقد باتت شعرية الشعر ، زمن احتراف المديح رغبة مال المولدين ، وبدا للمدحجين أن قد ما بمقوتته ، على الإنشاد ، من قدرا ينشدون ، فعذت الجائزة عيارا وغدا وزن الشعر من وزن السحر ، وإذا كان هذا نقدا فمن وزن النقد .

تاريخ الشعر ( يترجى أبو تمام - III-183 ) و " أصبحت تبت الشعر ( بعض الصمداء ابن الرومي II-69 ) أو " أصبحت للشعر الشعر ... " ( يقع حافر أبي الطيب على حافر أبي الحسن - III-117 ) بل صارت " غرابية الغريبة " وقصارى شعريتها عند الطائي من " المغرب " الذي قيلت فيه " فأحسن مغرب في مغرب " ( I-112 ) على أنه لئن طورت السوق تقييما للشعر مرتبطا بالمال ، وتوحدت رعاية الشعر وشراسته متقبليين أفلاذا ، أو قل " مبدعين " ، وأعادته الاعتبار مبيجا إلى عامل خارجي في تحديد الشعرية ( الحسب والنسب ) فقد ولزى ذلك ربطها بجودة المصنوع ومهارة الصانع وتحكمت تقلبات السوق وطبيعة العلاقة بين طرفيها في سهم كل منهما فتارة نشاط الشعرية إغراب " النقد وتارة إغراب " المقود " وتارة شركة بالتساوي ، وظل الأمر مراوحة بين " القيمة التبادلية " و " القيمة الاستعمالية للبضاعة الشعرية ، إذا استعنا بالمصطلح الاقتصادي .

ومثلما تقلص حظ العناصر الخارجية في تحديد الشعرية وعياريها ، مجرور الزمن ، وجدنا أن ثنائية الشعر والشعر كانت تترك مكانها ، على عهد أبي الطيب ، مشرقا عهد ابن دراج مقربا لوحدة قيس بديلة هي الكلام بعد أن رويح بالكلام طويلا بين مقابل للشعر (41) حينما وكونه جدعا مشتركا له وللشعر حينما (42).

وبدا لنا أن شعراء الزمن المتأخر وأدباءه إن علوا على هذا

السحر إلى الصنع والإبداع إلى " التركيب " وبات الشعر - وهو " صوب العقول - صناعة تحكمها أحكام الصانع كلها وقوانين إجرائها وإتقانها . ولم نعرش على من وعى وعيه النص في دلالة الحرفية ، وإذا كانت الـ " سيارة " صفة من صفات قصيدته ما أنفك يفاخر بها فإن فعل " التركيب " (32) الذي ظل يمارسه من شأنه أن يجعل " تركيب سيارات الشعر كتركيب سيارات" المعدن ، المعدلة فيه على " الفكر والساعد " ، ولا شيء عدا ذلك من نسب أو حسب أو عرق أو دين أو خلق أو خلاق أو سبق زمني أو جنس أو صلة مرغومة بالخ (33)

وما نظن النقاد المحدثين عدلوا عن تحديد القدماء لما في الشعرية إلا واقعين تحت تأثير النقلة الحضارية ، مسبوقين بإبداع الشعراء إلى هذا التصور الحرفي الذي جسدهته ممارستهم الشعرية أو أعلته في شعرهم على الشعر ، ومثل " الحوليسون المحككون " طلائع هذه النزعة منذ أخرة المجاهلية ، حتى عد الأصمعي زهير والمجاشية من " عبيد الشعر " لذهابهما مذهب التفتيح والتشبيب بدى دال فيه الثاني : " خسر الشعر الحولي المتفتح المحكك " فها كان لأرون يسمى أكر قصيدته ، لحوليت ، وبدا ما على غراهما سويد بن كراع وعدني بن الركاك (34)

ومع ذلك " كان النقد " في القرن الثالث الهجري دور مستوى الاندح الشعرية " (35) وإن مدد عود نصر جهد النقاد على قبول الشعر المحدث " وتعليقه بكونهم " لم يعرفوا كيف يكشفون معنى التحول الذي حققه ، أو طمخ إليه ، ولم يعرفوا بالتالي كيف ينظرون له " (36) فتضافر جهودهم ، كما دلت الشواهد ، على الإطاحة بجناح هام من محدثات الشعرية العربية ، البدوية والعقدية ، أمر لا يستهان به وإن هم أجعلوا في الغالب ولم يتوسعوا ، وظلوا قاصرين عن مضاهاة قدرات المبدعين الاستكشافية واللاحق بتطلعاتهم والقبض على أشواقهم (37).

وعبار الشعر عيار نقيل ، و " التفتيل مناط وجود الأدب وحياته " فهو أرك موقع لرصد الأدبية التي يكون مناطها آنذاك " ما يحدته النص من وقع في المتقبل " (38) . على أن المبدعين ، وهم يصطعدون بالسائد ، وينشدون متقبلا فهم يفسح إبداعهم ويحققه ، وإن تعذر عليهم وجوده عادوا ولسان حالهم يقول مقال البحري [بسيطا]

علي نحت القسوافي من مقاسطعها  
وما علي لهم إن لم يقم البقر ( II-308 )  
ظل كل من أبي نواس وأبي تمام وابن الرومي وأبي

تشويها شائبة التدافع التقليدي، أو هكذا كان يبدو الأمر. يستوفك خاصة ما ضمن لاميته في محمد بن عبد الملك الريات وباليته في الحسن بن وهب، من شعر على ترهم (بإبعاده الحظيئة واللفظية والمعنوية). فقد استهل مقطع الكتابة من تقريب الأول قال، يصف قلمه وسلطانه وحظوته شأنه بين أصابعه [طويل]

لَكَ الْقَلَمُ الْأَعْلَى الَّذِي بَشَّاتِهِ

نُصَابَ مِنْ الْأَمْرِ الْكُلِّ وَالْمَفَاصِلُ (III-122)  
واستهل القطع ذاته من تقريب الثاني يصف كتابه ووقعه [وافر]

لَقَدْ جَلَى كِتَابُكَ كُلَّ بَثٍّ

جو وأصابَ شاكلة الرمي (III-355)  
وأدار المعنى على علو قيمته الكتابية (حظاً ولفظاً ومعنى)  
فكائن فيه من معنى خطير وكائن فيه من معنى بهي  
كتب به سلا عنه كبريه عسى أدن ولا حظ في  
وانتهى بذلك إلى بُعد المكتوب في بلاغة الكلام، بناء  
على تغيير شروط إنتاجه وشبه وذلك "لن يمر دون تأثير في  
حاجته البشرية" (47) ولعل أحداً لم يبلغ مبلغ البحري في  
إحسانه لهذا الكتاب وهو يقرط محمد بن الملك الريات  
ويصف جزءه أثنائه كتاباً وصِفَ انصاف الشاعر [خفيف]  
مشرق في جزائب السمع ما يُخلِّقه عودُهُ على المستعيد  
(II-329)

ففي نظام من البلاغة ما شكَّ امرؤ أنه نظام فريد  
وبديع كأنه الزهر "الضاحك" في رونق الربيع الجديد  
وعلى هذا المتوال تسبح شعره وكتاب من أمثال ابن المعز  
وابن الريات وأحمد بن إسماعيل متجاوزين الوظيفة النغمية  
للكتابة إلى مظهرها الجمالي وتجلياتها الدوقية.

وعاود أبو الطيب في القرن الرابع، بطريقته هذا  
الاحتفاء، وهو يمدح ابن العميد، ويقرط إنشاده، ولولا  
المعرفة المسبقة لما شك أحد في كون الممدوح شاعراً  
والمقرط شعراً اجتمعت له فضائل اليسر والسير والبقاء [كامل]  
قطب الرجال القول فل ناته وقطفت أنت القول لما نوراً  
فهو المشيع بالسمع إن مضى وهو المضاعف حسنة إن قرراً  
(II-273).

وفاخر كشاحم فخراً ضمَّ إلى معنى اللفظ المعيز، مفرداً  
ومركباً، معنى الحظ المعيز [بسيط]  
خط يروق وألفاظاً مهتية

لا وقرعة النظم بل مختارة سهلة (ص 261)  
وزواج في نظرتي بين بلاغي المكتوب والمنطوق، للرني

التناقض إنما كانوا يتحركون ضمن مفهوم البلاغة عند  
البلاغيين بما هي قوانين كلية عابرة لأجناس الكلام ومقيمة  
تقسيمه على أساس المقابلة بين بليغ وغير بليغ، وكان  
هؤلاء كانوا يقفون على عتبة وعي إنشائي جعلهم يميزون بين  
"الشعر نمطاً للكتابة والشعر صفة للكلام... بين الشعر  
والشعرية... أي بين الوجه المخصوص للكتابة والقوانين  
الإنشائية الكلية التي لا يمثل النمط المخصوص إلا إمكانية من  
إمكانات تحفيها" (43) وهو وعي كان كفيلاً بأن يضع أهله  
فوق التقسيم القديم (شعر - نثر) والتزاع وإفقه.

كان ابن حمديس (ت 527 هـ) صريح الاستخدام  
لكلام وحدة قيس حامية ومحال إبداع غير مقصور على  
الموروث المقص "بل وحدها دعياً إلى ميزان آخر، شبه  
بميزان المعدن النيس، يوزن به "بديع الكلام" [خفيف]  
رَبِّ بَدِيعِ الْكَلَامِ وَرَبِّ مُحَرَّرٍ

مثلاً يؤنِّد النصارى المشجر (ص 204)  
ول "بديع الكلام" عند هذا الصقلي دلالة اجتماع  
الشعر والنثر في نموذج المتكلم المبلغ أو البليغ الذي بدأت  
ملاحم صورته تلوح منذ القرن الرابع، فضلاً عن تعريف "أصم  
الكلام" وتثريته "بين نظم كأنه شاعر وبتركة خط" عند  
صاحب "الإمتاع والمؤانسة" (44). تتلاقى كانت الشعرية  
تبدو صفة للشعر دون سواء قبل أن تشمل الخطابات النثرية  
الذي لم يعد مقصوراً على وظيفة الإيلاء وحقق بعد من  
وجوه التجميل في المقامات والرسائل والفقر الوصفية ما نركه  
منزلة الفن، حتى لكأنه كان يمين في محاصرة الشعر  
باستعارة زيه أو أن الذي كان يحصل هو على العكس، "ردَّ  
النثر إلى الشعر بإغراقه فيه وتطويعه بوسائله... تعبيراً من  
تلك الثقافة عن رفضها الخروج عن دور الشعر الذي شئت  
على غنائته" (45) أو أيضاً، لعل معنى التوفيق والمصالحة  
وتجاوز الضدية القديمة، في الظروف الجديدة، كان هو  
الدافع. وما من شك في الدور المائد إلى الكتابة وبلاغة  
المكتوب من هذا القرائ المعقود بين الشعر والنثر والمتجسد في  
"بديع الكلام" (بعبارة ابن حمديس، ص 204) أو "نجوم  
الكلام" (بعبارة المعتز، ص 95) أو "كلامك حر" (بعبارة  
أيضاً، ص 113) أو بعبارة ابن خفاجة الاستعارية [طويل]

كَلَامٌ يَسْرِفُ السُّنُورَ قَسِي جَنِيَّاتِهِ

وتندى به تحت الهجير الجوانح (ص 79)  
ووجدنا أبا تمام، في القرن الثالث، أحفل الجماعة  
بالمكتوب وجماليته والكتابة وبلاغتها (46) لما توطد بينه وبين  
بعض أدباء وجهاء الكتاب من صلات ود وإعجاب لا

واللفظ يتقاسمان فضيلة البيان ويشتركان فيها \* و"البيان اثنان : بيان لسان وبيان بيان \* على ما أثار عن القلقشندي . بيد أنه عند المؤلفات الدائرة على أدب الكاتب ما وجدنا بين نقاد الشعر من وعى هذا البعد الكتابي وتناجيه المترتبة في مستوى ملاحة الكتوب (48)، وفسره بشكل أبي تمام، مثلاً، بل وجدنا الشفوية تحافظ على سلطانها والتفصيل على معايير رغم الشروخ التي أحدثتها بعض المحدثين ، وجرعها الشائفة جهة التراث اليوناني، ومرة أخرى بدا الشعراء يخطون خطوة يقف دونها النقاد ويرون ما لم يروا (49) وكان ذلك من الدوافع التي دفعت بالشاعر إلى ركوب الخطأ الواصف، وتحمل عبء التبشير، وأداء الوظائف معاً، وظيفته مدحا ووظيفة الناقد ناقداً (50) .

والمسوم ، وامتدت الصورة الاستعارية والتشبيهية عنده إلى مجال الأول [خفيف]  
ويدي تحمل الأنامل منها  
قلما ليس دمعها بالراقي  
وسطور خططنها فلي كتاب  
مثل غيم السحابة الرقاق (ص 233)  
وإذ دخلت العين حلبة التلقي فقد دبت الغيرة بينها وبين الأذن  
عسر تظهر المسامع تبها  
حين يسمعتها على الأحداق (ص 234)  
لقد أعنى المكتوب شعرية الكلام إذ أضاف بُعد الفرجة، ودفع بالشعر إلى دائرة الضوء الفني، وبات الخط

## المواضع :

- (1) الشعرية اصطلاح عرفته المدونة القديمة العرس القديمة (ابن سينا وابن رشد في تقديم شعرية أرسطو، عبد القاهر الجرجاني يحلل فكرة النظم ...) رغم بعدها على أنسهم من المفهوم العلمي الذي ساد في عهد الحديث حيث عت "بكونه" بكونه بالأسفة - انظر : معاني الشعرية، حسن باهم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1994، ص 11-18
- (2) انظر : أبو تمام نضاماً، الطاهر الحماضي، الزمان للأفكار، 3، 2، 1997، ص 49
- (3) انظر مزيد الإطلاع على معطيات هذا المنظور ما ورد منها في أبحاث أكرم - للنسبوتي والمرتق للبربراني والمجمعة للقرشي، وراجع في خصوص ترجمة عند المحدثين - عبد الفتاح كيليتي في
- Les Séances - récits et codes culturels - chez Hamadham et Hariri, ed. Sindbad, Paris 1983 P : 107
- (4) فخر كعب بن وهيب بالاشتراك إلى معد أبيه، وعص من شاعره حبيب عبد المصنات المدي، المحكم أبيه، صفة قومه "كعب" وارتفع بالفرزدق (الأمجد) سه وهو "معيار عجب في الفن لا يمت إلى الفن والحماضي بك" - عبد الحار المظني - الشعراء نقاداً، بغداد، 1986، ص 40-47
- (5) قوله (وأفر) - فحير الشعر أكرمه رجلاً  
وشعر الشعر ما قال العبد
- (6) قوله في مائمه إلى غيره أيضاً [بسيط]  
وإن أحسن بيت أنت قالته بيتاً يقال إذا أنشدته : صدقا
- (7) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، دار الثقافة، بيروت 1964، ص 502
- (8) انظر : مفهوم الأدبية في التراث النقدي، توفيق الزبيدي، سراس للنشر، تونس 1985
- (9) تابع حسين مروة أطوار هذا الجدل بالدراسة والتحليل، انظر "الدرعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، دار الفرائي، بيروت، 1988
- (10) انظر ما أورده عبد الفتاح كيليتي في موضوع "شياطين الشعراء" والتحلي في هذا الاعتقاد بين المولدين والمحدثين : المرجع السابق ص 107 .
- (11) طبقات الشعراء ابن سلام الجمشي، دار النهضة العربية، بيروت 1968، ص 3 .
- (12) البيان والبيان، الجاحظ، القاهرة، 1948، II-13 (13) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، مطبعة المعارف، مصر، 1331 هـ، ص 40-43
- (14) عبد القاهر الجرجاني، أحمد أحمد بدوي، القاهرة 1962 ص 89-93
- (15) الألفاني، أبو الفرج الإسماعيلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992-1994، VIII-285
- (16) الشعر والشعراء I-224
- (17) الألفاني III-163
- (18) الألفاني III-143
- (19) الألفاني III-39 (20) لا يمتز قوله بعارف وعبات [طويل] :  
فما زالت الأناشيد في كل مشهد - أليها، والشعر من عقد السحر (ص 26+)  
فلما هم والسرور آل إلى مجاز يراد منه شدة وقع الشعر .
- (21) الديوان، 303، 374، 693، ... إلخ
- (22) أعيار أبي نواس، ابن منظور، القاهرة 1924 ص 2
- (23) وقف الأصمعي الفحولة على الحمايلين والمخضرمين دون سواهم، انظر كتابه "محولة الشعراء"



- (24) الكمال ، الميرد، دار الكتب العلمية، بيروت 1987، I-29
- (26) لوربط، القاضي اخراجي، القاهرة 1961، ص 63-64
- (28) مصعبي، العسكري، تحقيق علي محمد الجدي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، د م ، 1952، ص 137
- (29) الموارنة، الأمي، تحقيق وتمتق محمد محي الدين عبد الحفيد، المكتبة العلمية، بيروت 1944، I-424
- (30) نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، أحمد الطرطوسي، ترجمة إدريس بلمنيح، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء 1993، ص 122
- (31) نفسه ص 126 (32) يقول [ميج الليد]: " لي في تركيبة بدع شغلت بالي هي الشقي"
- (33) ومع ذلك ظل لغاتنا يدي حرجا على إثبات نسبة العربي إلى التطور الحاصل نحو أدبية الداخل لم يبلغ سطوة المحدثات الخارجية عند بعض النقاد والكتاب. ويفيد الجليل الذي أثارته المفاضلة بين المنظوم والنثر الكثير من معطيات هذا التفاضل -
- انظر حمدي صمود في مقدمه، لأدب عند العرب، فصل المفاضلة بين الشعر والنثر في التراث العربي ودلالاتها، حدة 1990، ص 89-124.
- (44) الشعر والشعراء ص 22-21
- (45) أدريس، ثلاث وانتحول - الكتاب II تأصيل الأصول، القسم III الفصل IV، الحركة النقدية الشعرية، دار العودة، بيروت 1979، ص 170
- (46) نفسه (47) مثال أبي نواس وأبي تمام في ما حققه من " عذول (écart) وما حسنه أولئك من " مشكلة للدهر " واثني من وعي احترافي
- (48) مفهوم الأدبية في التراث النقدي ص 10 (49) جاء في ميسرة " البانة " احتجانه لشعر الخاضر والحاضرة بقوله [كامل]
- نصف الطول على السماع بها أفنوا العيان كانت في العلم (ص 38)
- (40) انتهى في هيبة الشعرية إلى اللامعة [طول]
- بقرأها من يراها بسمعه - لئن لم يلقها ذو الحجا وهو شاع (IV-591)
- (41) مثال ابن وهب (الكتاب)، في القرن الرابع حذر ع من صوره شعر، مؤثر غير كلام - سرحد في وجوه لبيان، بغداد، 1967، ص 160، وشأن اسحاق لا يختلف عن شأن سابقه في معنى الفصح على تسمية لعبر الشعر قبله هبة
- (42) وذلك ما يدل عليه حديث ابن وهب عن " سلافة بن " و" وروعه " في الشعر - شرح جليل (نفسه ص 161) وحديث العسكري عن " الكلام " وهو يحد السلافة ويحدد محض عملها " بسجد صوره من شعر أو سجد مقفول - جوده مفعفه - حسن رصعه وتأليفه وكما صوره وتركيبه "
- (الصاعدي، ص 53) (43) في نظرية الأدب عند العرب، في دار
- (44) لا تاتع والمؤامسة أبو حنن التوحيدي، شرح جليل ابن محمد بن، بغداد، II-10، ص 45
- (45) في نظرية الأدب عند العرب، ص 124
- (46) نظر ما أوردته النقاش في شعر - في مدح فصل، الكتاب ودم محمد ميم - صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، القاهرة 50-46-I، 1983
- (47) Daniel Delas et Jaques Filirolei, Linguistique et poétique, Paris, 1973, p 164
- (48) تحدث شربل داعر عن الناقذ الذي ما زال يتعامل مع القصيدة كأعمى أي دون أن ينظر أبدا إلى هيئتها الخارجية . . . -
- الشعرية العربية الحديثة، دار توفيق للنشر الدار البيضاء ، 1988، ص 15
- والحق أن وعي بلاغة الكتوب بين دارسي الأدب لم يتحقق إلا حديث في مجالات الشعرية، وعلم الدلالة (Sémiotique) حيث اتسب الاهتمامات المعاصرة بصوره مبررة لتبار اشهر المعاصري (poésie spatiale) والمصيدة العربية (poème visuel) وعدة تجاور روعة تتركز حول الصوت في الثقافة العربية، وفي لسانيات أبي المناسبات، فديان دو موسير نفسه انظر، تحصيل - Jacques Derrida, De la grammatologie, Minuit, Paris, 1967, pp. 63-65, 406
- Henri Meschonnic, critique du rythme, Verdier, Paris, 1982
- (49) استشهاد الفلنشندي على فصيلة أمية الرسول بحجة العمى القائل " إن الله تعالى لم يعلمه الكتابة لتدرك الإنسان بها من الحياة في تزييف الكلام واستشاط دعائي " ولعمري إن هذه حجة على فصله الكتاب وقمتها الدلالة المصافة - صبح الأعشى I-45
- (50) الدواوين الحال بأنها:
- ديوان أبي نواس، تحقيق أحمد عبد المجيد الخرافي، القاهرة، 1933
- ديوان البحراني: دار صادر، بيروت، د م
- ديوان ابن الرومي - شرح وتحقيق عبد الأمير علي مهنا، دار و مكتبة الهلال، بيروت 1991
- ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، دار المعارف مصر III-1951، IV-1976
- ديوان أبي الطيب، شرح البرقوقي، مطبعة السعادة، مصر 1938
- ديوان ابن حمديس، تصحيح وتقديم إحسان عباس، دار صادر ودار بيروت، بيروت 1960.
- ديوان ابن خضاعة، تحقيق سيد غازي، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر 1960.
- ديوان كشاجم، تقديم وشرح مجيد طراد، دار صادر، بيروت 1997.

## شعرية التقبيل : انزياح القراءة / انزياح النص

خبرة حمر العين \*

للسنة كانت عتبة المعطف الذي سبب سطة النص سلطة القراءة. ويرى أصحاب هذه الشعرية أن دليل الأدبي لا يتحدد بوصفات الأدبية إلا في أفق استجابة القارئ أي أن القارئ هو الذي يختار طبيعة الأثر. وسوف نرى كيف أنشأت شعرية التقبيل مسافة لاكتشاف الأبعاد. شدة السبغ، محاولة استدعائها. وقد فسر كوهن هذه العلاقة بقدرة القارئ على الاستدعاء إذ الأمر عبء "لا يتعلق بالرسالة نفسها باعتبارها سقا من الدلائل ولكنه شعس بالأثر الذاتي للمتحقق عند الخلق" (1). لقد كان كوهن بنسوبا ولكن استلاك رؤية مفسدة - لديه - هي من صميم الوقاء لشعرية الكتابة اعتقادا منه أن شعرية الانزياح هي صورة من صور نشاط القارئ أو هي الشكل المتحقق في وعيه. فالرسالة على قدر ما ننسب من الدلائل فإن صلتها بالتلقي تظل دائما أقوى. وفي مكان آخر يؤكد كوهن أن الشعرية عملية ذات وجهين متعايشين متراصين "الانزياح ونفيه، تكسير البنية وإعادة التبين ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها معقودة أولا ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ" (2).

أما مكاروفسكي فقد كان أكثر تمحيدا بتعبيره بين العمل بوصفه جهازا والعمل بصفته موضوعا جماليا. ولقد طرح مكاروفسكي موضوع العمل الأدبي انطلاقا من بحث القيمة الجمالية. وأقرده لهذه الاشكالية ثانية من نوع خاص فثقل في تقابل العمل بصفته جهازا بالعمل بوصفه موضوعا جماليا مبرا أن الجهاز هو المادية النصية للعلامة، بينما الموضوع الجمالي هو المدلول المترابط للجهاز في وعي القراء. انه تحقيق دلالة لهذا الجهاز من جانب القراء وهذه الدلالة ذات صبغة تاريخية اجتماعية (3) والأهم من ذلك أن شعرية التقبيل سوف تنقب في ما تعتقده العائب الدلالي لآثار السيوية. وهكذا سوف تنتقل بالعمل الأدبي إلى أفق من الديناميكية، محاولة تطوير سلوك نقدي معايير يتأسس بتعاضل البنية النصية المادية مع التخييل الذهني للقارئ من خلال تلاحم العلامات النصية والمدرجات الجمالية الواقعة في وعي جماعة من القراء.



أن التطلع إلى شعرية متكاملة موضوعيا

ومنهجيا، لا يتم بالتركيز على عوامل دون أخرى وإنما بالأخذ بكل المكونات لأن العمل الأدبي ليس مجرد بنية جاهزة، إنه نتاج من الفوضى، والعبقرية، والتفرد ولعل ما يشهد لهذه الفريدة هو اختلاف التامسات النظرية التي يابى أن يخضع لأي منها.

فهل يمكن لشعرية التقبيل أن تمنحنا مساحات الشعرية النصية أن تزودنا به؟

كان يمكن أن تستمر الشعرية النصية نموذجاً إجرائياً لتعامل النصوص الأدبية غير أن شعرية التقبيل والتي ظهرت في نطاق ما يعرف بتحدي الجوهر الوصفي

سلسلة العلاقات الواقعة خارج النص، ولعنا ندرک من غرض ياوس طبيعة هذا البذل حتى لا يقتصر بتاريخ الادب وإنما بتاريخ التلقي. لقد كان اتنباهه لهذه المطفة بمثابة الفسحة التي أخرجت التلقي من حيز التدويع الانطباعي الى أفق استجابة تأملي : أي كيف نهى وعصينا لمختلف الادراكات الجمالية.

أما "آيزر" فقد استطاع اثناء اكثر الجوانب أهمية من جمالية التلقي فاحتلت شعرية مكانة افضل بمستوى التطلع الذي رافقها ومن شأن هذا التطلع التمييز بين المعنى "بوصفه اثرًا يمكن ممارسته" وليس موضوعًا يمكن تحديده (6). وبما لا شك فيه أن تجربة التلقي بهذا التصور مستبني على تأمل القارئ لامكانات النص الواردة والمحتملة، أما حضور النص في القراءة فلن يرتبط بمدى عمقه الدلالي وإنما بقدرة النشاط التقبلي على انجاز اللعبة الجمالية التي تشكلت على اثرها هذه الدلالات و"إذا كان الموضوع الجمالي لا يتشكل الا من خلال فعل التعرف من جانب القارئ فإن التركيز حينئذ ينتقل من النص بوصفه موضوعًا الى فعل القراءة بوصفه نشاطًا فعليًا (7) ولكن كيف يمكن للقارئ أن يتخذه نشاطًا وهل هي مفاتيح تحمل التلقي مجرد مجازة؟

لم يفصل آيزر في مسجالي القراءة والنص واقتصر على تجربة التبادل (قارئ- نص) التي تنتج المدلول وتبدنه من حيث كون المدلول أثرًا يختبر وليس موضوعًا يتطلب التمديد ومن ثمة فإن العمل الادبي. برأيه لا يتطابق مع نص المؤلف ولا مع تحقيقه في القراءة وإنما بالفعل المتبادل لكليهما (8). فهذه الخصوصية التي تغرد بها "آيزر" والتي تسعى في جانب كبير منها لانصاف حرية التلقي بما ينسجم وابداعية القارئ وقدرته على انتاج الصور، تضع في حسانتها العوامل التي تتكامل بموجبها رؤية تقبلية شاملة وهذه العوامل هي : (9).

- النص بما هو وجود بالقوة (العلامة المادية)  
- معالجة النص في القراءة (النشاط التأملي للقارئ)  
- بنية الادب الابلاغية (السياق- الشفرة...)  
وبهذا الشكل من التصور، إما ان يكون النص يخفي مدلوله كليًا، وفي هذه الحالة فإن القراءة سوف تجهد في استنتاج المدلول الغائب واستحضاره وبالتالي تستعين بإشارات النص ودلالاته، وإما أنها تصور مدلولًا غير ذلك التحقق أو التمعن فتعمل على ابداعه وفقًا لبدأ نشاط انتاج الصور الذي ألح عليه آيزر. وفي كل الحالات فإن دعوة

ويعتبر ياوس امتدادًا لانجازها، الذي ركز على التفسيرية (الهرمينوطيقا)، معتمدا على الرغبة المجادة في إعادة طرح سؤال الادب وعلاقته بالتاريخ. وعلى غرار هذا التأمل ارتبط التلقي لديه بالتاريخ العام معتقدا بذلك وجود عدة تلقيات أو أنواع كثيرة من التلقي، ولعل أهم المبادئ التي كرسها لذلك، هو أفق التوقعات الذي يستدعي بعض المعايير السابقة ويسترشد بها، من حيث كون التلقي ليس مجرد انطباع ذاتي وإنما هو سياق معرفي متغير ومتجدد كما أضافت جمالية التلقي ما أطلقت عليه:

- أفق التوقعات  
- المسافة الجمالية

كان إحساس ياوس بافتقار الادب الى نوع من التلاحم مع الماضي كاستعداد للمستقبل والحاضر بمثابة الدعوة الى خوض تاريخية جمالية تسترد العلاقة المفقودة بين العمل الادبي والسياق التاريخي الذي أثر في ولادته لا من حيث المنظور الانكاسي (لوسيان، لوكاش) وإنما باستدعاء المجلس الخالص الذي يبرر بامتياز قوة حضور "الآثر الادبي" صفة نتاجا جمالياً وباعتباره أيضاً دلالة فنية ترتبط بالتحويلات التي تسهم في تطور الآثر أو تراجعها وهذا ما كتبت عنه جماليات التلقي لياوس التي "تذهب الى أن الجوهر التاريخي لعمل فني لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية انتاجه أو من خلال مجرد وصفه، والاحرى أن الادب ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جسد بين الانتاج والتلقي" (4) ويستغرق امتحان هذه العملية بحسب اشكال التلقي واستراتيجيات القراءة، ويميل الاعتقاد الارجح- في هذا الشأن - الى تبني شعرية تقبلية تركز في المقام الاول على العلاقة بين النص وقارته، وتسعى في المقام الثاني لتوضيح هذه العلاقة من خلال الاجراء العلمي وليس بمجرد الانطباعات الذاتية.

إذا كانت الشعرية قد نشأت بفرس تنوير "علم للادب" موضوعه الادبية فقد يكون من باب الخطأ أن يرجع من هنا العمل أن يمنحنا معنى للعمل الادبي، ومن المعقول اذن ان نوافق بارت وهو يودع الفكرة التي "ترى أن في استطاعة علم الادب أن يعلمنا المعنى الذي يتحتم اعطاؤه للعمل، غير أن العلم لن يعطي أي معنى، ولن يسعى للمعشور عليه، ولكنه، وان لم يكن كذلك فانه يعصف المطلق الذي تولدت المعاني بموجبيه (5). وإذا أرادت الشعرية اليوم ان تتبنى هذا العلم فإن ذلك يقتضي اجراء متكاملًا من العناصر ذات الصلة بالنص والقارئ في نفس الوقت الذي تثير فيه جدلا مع

غير أن الأهم - في اعتقادنا - هو كيف تطور استجابة لا تنحصر في اكتشاف أنماط الانزياحات وتنوعها وإنما يتجسد من خلال كفاءة تقبلية تستمد في تزويدنا بذلك بذلك المنطق الذي تحدث عنه بارت "المنطق الذي تولدت المعاني عوجه".  
والخبر بالذكر أن أنماط الانزياحات الدلالية والتركيبية والتي غالبا ما تظهر في تشابه الدوال والمذلولات تتعدى مجرد التوصيف النظري وهو الدافع الذي جعلنا نكتفي بالاحالة إليها من حين إلى آخر مرجئين ذلك إلى العمل التطبيقي، لأنها عاصر تقنية - بخاصة التركيبية منها - لا ينبغي أن تراعي الجانب الشكلى فقط، وإنما أيضا الأسباب الجمالية والإبداعية الكامنة وراء التراكيب المتزاخة في جميع تنوعاتها النحوية والصرفية، والإشاعية... وكيف تتخلق الصور الحوية، وينشئ التكرار وحدات إيقاعية وما الذي يضمن حضور بعض الأدوات التعبيرية كالحذف، والأضمار، والتشوازي...؟ وهل يمكن لحضورها هذا أن يسجر فعلا شعرية متكررة وأصيلة تتجاوز الأنماط التقليدية؟

وكل ذلك لا يعني إهمال الانزياحات الدلالية بكل إمكاناتها الإيحائية وطاقتها الرمزية والتخييلية. وإنما المقصود هو إهمال المنهج الانزياحي مطلقا مثلما كان سائدا من البلاغة التقليدية، كما لا يمكن تغليب الانزياحات التركيبية مثلما هو وارد في الشعرية المعاصرة، وسوف نحاول دراستنا تأمل ظاهرة الانزياح بوصفها تجسيدا أوليا لكيثونة اللغة التي أول ماتطلع الإنسان إليها أنشأ، وأبدع، وابتكر.  
وإذا كان الأفق النظري قد انساق في الفصل بين الانزياحات فإن الفضاء التطبيقي سوف يحاول تجنب الوقوع في ذلك، وسوف تبقى القراءة وفيه لاعتقادها القائم على الرغبة في التأمل والاستقراء، وربما حملت انزياحاتها الخاصة لتلف على انزياح في انزياح.

لتلاحم القراءة بالنص هو وحده الكفيل بتحقيق تأمل إجرائي ومنهجي متكامل يواجه غموض الدلالة، وتعددية المعنى.

وربما اتسم مؤلف "أميسترو ايكو" بشيء من هذا السلاخ، وقد تتلمس وضوحا لهذا الموقف من خلال ما تضمنه من تصالح بين النص والقراءة "ولهذا فإن أي نص يجب أن يتوقع قارئنا نموذجاً قادراً على أن يتعاون في التجسيد النصي بالطريقة المتوقعة منه (أي من النص) وأن يتحرك تفسيرياً مثلما يتحرك النص توليدياً (10).

وإذا كان لا بد من إيداع شعرية تقبلية تتحاشى من ذكاء القسائر فلا يمكن للنص أن يطابق نموذج قارئه الخاص، والواقع أن مسار التلقي المتنوع بالرغم من كونه قسح المجال واسعا لحرية القراءة فإنه لم يجهنم الوقوع في الاتيأس، ليجد الباحث نفسه مرة أخرى أمام مجموعة من التساؤلات لعل أهمها:

كيف تتزاح القراءة بمواجهة انزياح النص؟

قد يتعلق الأمر في بدايته بتصور النظام التقني الذي تتحقق بموجبه شعرية التلقي ثم بالصرايط العلمية والعملية التي تشيد هذا النظام، وأخيرا معرفة التباين الهام الذي يتفاعل فيه القارئ بالنص.

لقد افلحت شعرية التلقي إلى حد كبير في أن تضع الأساس الاستمولوجي لمعرفه عميقة بالنص التي من شأنها أن تتجاوز البنى الفونولوجية والنحوية نحو إبراز قدرة استجابة القارئ على تصور النظام الذي التيق بموجبه هذا النص أو ذاك.

والحقيقة أن شعرية التمثل تواجه سؤالا آخر كان تودوروف قد أشاره دون تردد، إذ كيف يمكن لنا أن نكتب نصا بينما نحن في الحقيقة نشعر بالاختلاص لنص آخر؟

## هوامش :

(1) كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 195

(2) نفسه ص 173

(3) ينظر : حوسيه ماريا : نظرية اللغة الأدبية ص 127

(4) روبرت هولب : نظرية التلقي ترجمة : عز الدين اسماعيل الشادي الايدي الثقافي جنة 8/ ط 1 1994 ص 152

(5) رولاند بارت : نقد وحقيقة ترجمة : منير عياشي مركز الاعاء الحضاري ط 1 1994 ص 98 .

(6) ينظر : روبرت هولب : نظرية التلقي ص 202

(7) المرجع السابق ص 202

(8) ينظر : حوسيه ماريا : نظرية اللغة الأدبية ص 133

(9) ينظر : روبرت هولب : نظرية التلقي، ص 203 .

(10) ينظر : حوسيه ماريا : نظرية اللغة الأدبية ص 136 .

## شعرية الصلابة : صخر الجبال في الشعر العربي نموذجاً

سليم الشريطي\*

صم يقال له سعد وكان صخرة طويلة . ولعل كلف العرب قبل الاسلام بالحجارة والصخور يمزى الى عوامل دينية كما لاحظنا بتضاف اليها استعانة العرب بالحجر على اعداد طعامهم وطبخ ما يشربون به في رحلاتهم فكان الرجل في سفره إذا نزل منزلاً (أحد أربعة أحجار فنظر الى أحسنها فاتخذها رماً وحمل ثلاث أنفي لقنوره) (1). فصار الحجر محل على الدنى في نفس الوقت الذي تمتع فيه على الدنيوي (الأناني) وقد اشتد عذوب في حديثهم عن الحجارة التي تستخدم في الطهي وتصب المدي والقفور عليها في أشجارهم وأشار إليها زهير بن أبي سلمى في قوله من النويل .

وعبر ثلاث كاحمام خوالد

وهاب محل همد متلبد

منه لوح إليها المتني من الطويل .

أنف بها ما بأسود من الصنى

ورسم كجسم نازل منهمد

ولأن الحجارة قد انتشرت على فضاء المقدس وضربت فيه سهم مصيب قبل الاسلام فإنه يمكن أن نلاحظ تجليات المقدس الملمع إليه في نصوص دينية تتوفر على قدر كبير من المصباح والخرافق . فتمد ذلك في عصر نعام الشعوب القديمة والأديان مع الحجارة وترسم وطائعتها وطرانق توسل الأشياء بها في تحطي المحن والصعاب . فقد أسعفت الصخرة الملمعة اللينة التي أخرجها الله على وجه الماء ورفعها إلى يوسف في الوقوف عليها لما أدلاها إخوانه في الشر وبلغ بصمتها فقطعوا الحبل ليسقط فيموت فيه (4) . فالصخرة المشار إليها حفنت يوسف وأراحت عنه الكرب وأقذته من الغرق والموت الوشيك . كما شتعب في حبر عروج من عنان امتلاء أسطوريا واسما أحسب الحرف وقوى فيه إيقاع الخرافق والعجيب فيذكر أن طوله ثلاثة وعشرون ألف ذراع وثلاثمائة ألف ذراع وثلاثمائة وثلاثة وثلاثين ذراعاً وكان يحتجز السحاب ويشرب منه الماء ويتناول الحوت من قار البحر فيشويه بعين الشمس يرفعه إليها . ولعل هذا الرسم الأسطوري لهذه الشخصية يجعلنا نحقق حضور حجم الصخرة التي قوّرها من الجبل على قدر عسكر موسى ثم حملها ليطبقها عليهم فبعث الله عليه (الهدمد ومعه الطيور فجعلت تفرق تناقيرها حتى قوّرت الصخرة وأسعفت فوقعت في عنق عروج من عنان قطوخته وصرعته فأقبل موسى . فقله) (5) . وقد استوت الصخرة في هذا الخبر عقاباً ارتد على هذه الشخصية الظالمة التي كانت تهتد



يبدو أن صلة العرب  
بالحجارة قديمة

ضاربة في التاريخ ترتد بنا إذا  
رما بلوغ القصص هذه الصلة في  
ذاكرة الشعوب . واستناداً إلى  
أصول دساق أول- إلى عهد بني  
اسماعيل الذين عبدوا الأوثان  
والحجارة فكانوا إذا ظعنوا من مكة  
حملوا معهم حجراً من الحرم  
تعظيماً " وصباية بمكة فحيثما  
حلوا وضعوه وطافوا به كطوافهم  
بالكعبة (1) وبلغ استهتار العرب  
في عبادتهم الأصنام والأوثان (ما  
عمل من حجارة) حداً مذهباً  
فصصواوا الأخجار أمام الصلوات  
وسموا الأنصاب وسموا الطواف  
بها دواراً (2) فضلاً عن اتخاذهم  
أصناماً من الصخور إذ كان مالك  
ولمكنا ابني كنانة بساحل جدة

على وظائف مخصصة لوثا إليها قبل، فإن جوانب منسية منطوية في الصخور والحجارة لا تنفتح لنا عن الإحاح عليها والكشف عن صورها. وتبجلى شعيرة الصلاة مكونا مهما يسهم في تشكيل جسم الصخور وتكوين ملامحها فالصلاة كما عبر عن ذلك "باشلار" مصدر عدد لا يمكن حصره من الصور وهو نوع من العمل المخيالي يستيقظ في أدنى انطباع عن الصلاة (7) ورأينا سابقا كيف استوت الصلاة ومرا للقة البشرية والغضب والاحتقار للصخر مثلما ظهر في حدث الرسول السابق ويصور هذا الأثر العنيف من قساوة الصخر والسعي إلى تذليله إرادة الإنسان ورد فعله على العالم لأن مع لفظ صلب يشهد العالم حدث وكرد فعل عليه (تندأ أحلام الآرادة (8) وهكذا يرى أن الصلاة تستحضر دوما الآرادة الشرية. وتظهر هذه العلاقة في نماذج كثيرة وشواهد عالية من الشعر تسخو بها وتعلن عنها في أشكال متنوعة وصور لا متناهية. والحق أننا لا يمكن أن نتحدث عن شعيرة الصلاة خارج فعل الخيال ونمنا عن استعمال الأحلام التي ترشد النص بشبكة من العصور والاستعارات تجلي حقا موطن الصلاة. فالقصيدة عند باشلار "عقود من الصور" وهذه الصور مسكونة - إلى حدّ العظم - بأحداث الآرادة وجدل الإنسان مع الطبيعة وحوار الصخر والمخاض المتناسل "بعبارة Spenle في تعليقه على موفيايس لأن من هذه الصور اللغة الشعرية وهي لغة عندما ترجم الصور أدبية التي فيها صور الحجارة والصخور تمثل "تجسيدا حقيقيا للغة" (9). إن جسد الصلب والروح هو جدي في كل الصور الأرضية بعبارة باشلار ويمكن أن نستقوي بالجيل للحظ أنه يستجيب لهذه الخدلية في بعض آتي القرآن فرعاوته بنية في قوله تعالى (وتكون الجبال كالعهن) "المعارج (9 أ) وتكون الجبال كالعهن المحوش" القارة: "أما الصلاة فتندى في قوله تعالى "ألم نجعل الأرض مهادا والجبال أوتادا" "النبا (7 أ) فالهين وهو الموصوف محيل على الرخاوة في حين يدل الودد على الصلاة، والحق أن رجع هذه الشائبة قوي في الشعر العربي ترسم آثارها أو قطبا منها في الموصوفات التي تتعاقب وتتأمل في جسد القصيدة الجاهلية والإسلامية فقد تقابل عناصر الصلاة والرخاوة تقابلا بينا وتوزع مفردات القصيدة الدالة على ذلك على سحر واضح فقد يتعلب فيه قلبه على آخر، من ذلك أن وصف الناقة عند طرفة بن العبد استأثر بثلاث المعلقة (33 بيتا) ووشت الوجدات المعجبية أغلبها بالصلاة ووشحت بها فنصت على شعريتها فقد شبه حجاجي الناقة بالصخرة وشبه قلبها للملمم (الصلب) الشديد بمردة صخر وحصرت الحجارة لتقوي هذه الصورة وتفتحها (صميحة) الحجر المريع، الصمّد :

النبي موسي، وتدخل الآله لحسم الموقف. والحق إن صلة الصخور والحجارة بالقدس لا تنقف عند هذه الأخبار المجتابة من قصص الأنبياء وأخبارهم بل تمتد لتبتدي في مقام أخرى من مشاغلهم وأعمالهم فعصا موسى التي كانت أداة سحرية مبجلة بالقدس والحبيب تفتلت بالصخر في استنفاة موسى لقومه فقد ضرب الحجر بتلك العصا مرتين وردتا في آيتين من أي القرآن (البقرة/ 24 ، الاعراف / 160) فأسعف الحجر موسى بالماء وأطفأ صدى قومه من بني إسرائيل وتجلت قدرة الأبياء واستطاعتهم على قهر الصعاب وتذليلها وإقتلاع الصخور الراسخة التي حالت دون تحقيق مرامهم في أخبار كثيرة. منها ما طالعنا به الكنديهلي في حير عن الرسول لما أمر بخرق حديق وعرضت للنسلمين صخرة حالت بينهم فقام النبي صلى الله عليه وسلم وأخذ المول ووضع رداءه ناحية وقال ("وتمت كلمات ربك صدقا وعدلا ولا ميدل لكلماته وهو السميع العليم") فندر ثلث الحجر... (6). وعطفا على ذلك تجلي الصخر في صور مختلفة في صلته بالقدس وبالنبياء حصرا فهو قد ساعدهم على قهر الظالين وإطعام النظم وتلبية رعاتهم والخلص من العرق وبصير به أيضا غير الأنبياء على الخلق وتوفرهم على قوى تيجان المألوف وتتحطى الطاقة الشرية فتقتل الراسخ من الصخر أصاب في صمق الأرض. ومن الواضح أن الصخر والحجارة كما ذكرت في القرآن بشكل محدود قياسا إلى غيرها من المفردات فقد تواتر الصخر في القرآن ثلاث مرات مرتبا داخله وقابلته للفقن من مكان إلى آخر في قصة ثمود (الفجر/ 9) واحتمل معنى الرسوخ والثبات فأدّى دلالة الكائن المدني حسب باشلار- في قصة موسى مع الخضر وغيرها (الكهف/ 63 ولقمن/ 16) أما الحجارة فقد ذكرت إثني عشرة مرة مرفودة بمعاني مخصصة كالرسوخ والجدو بالماء (البقرة/ 24 والأعراف / 160) والترهيب بالنار (البقرة/ 24 والنجم/ 6) والمقبات بالاصفار أو الأرمال أو الرمي (الأنفال/ 32) هود 7482 / 51 الفيل / 4) والقصة في تشبيه القلوب بها (البقرة/ 64) والفسوة (الأسراء / 50) وشبكة هذه المعاني متلاحق أصداها ومثلاثتها في الشعر العربي في إحالة على خشود من المعاني الأخرى أفاض فيها أهل العلم بالأحلام واللاوعي وصوره ونماذجه وارتباطه من ثم بالصلاة والرخاوة وشعريتها وشعرتها وشبكة هذه المعاني متلاحق أصداها ومثلاثتها في الشعر العربي في إحالة على خشود من المعاني الأخرى أفاض فيها أهل العلم بالأحلام واللاوعي وصوره ونماذجه وارتباطه من ثم بالصلاة والرخاوة وشعريتها.

### جدل الرخاوة والصلاة

لئن بدت الحجارة مسكونة بالقدس مشحونة بجرعات مكثفة منه تجلت في صور مختلفة وأدت معاني كثيرة ارتكنت

## بحر كثر كائنات الضحى اغصانها

بعد الرسالة ترحالي، وتيساري (17) ولأن الصخر كان محروصاً في الشعر على إرادته بأسماء توعدت في قصائد الشعراء حسب الموضوعات التي عقدوا عليها توصفهم أوتعباً للأحوال الشعرية التي نطقوا فيها الشعر. فقد تنوعت ألقاب أسماء الحجرة والصخور في الشعر الغربي وراجت لها صنوف من الأسماء سدت مسد بعضها مثل Caillou, Rocaille, Grès, Roche, Pierre, Rocher, Roc في نثر من قصائد دي بارتاس Du Bartas وهوغو وشارل بيقي Charles Péguy وكلود فوشيه Claude Gauchet ولامارتين Lamartine وأغصانهم وتحسب هذه المشابه بين الشعر العربي والشعر الغربي في إطلاق أسماء متنوعة لأداء معنى واحد ظاهرة عادية وصحية من خصائص اللغات. رد على ذلك أن تسمية الإنسان بالحجارة والصخر في الشعرين يكاد يكون متشابهاً فمن شعر صخر بن عمرو بن الشريد وصخر الهدي وأوس بن حجر الكندي ومن الشواهد في الأدب الفرنسي نساء مدين Madeleine Des Dames Des Roches وابتها Catherine Des Roches وشعراء مثل Pierre Le Loyer- Pierre de Laval وبذلك لنفي جيل الإغنياء والصلاة يطرد في الشعر وينسرب إلى تضاعفه وتطويعه أشياء العالم التي ينتشع عليها الشعراء وتسميهم بالحجارة والصخور التي وردت في الشعر مرتبطة بالجيل أو ما دونها من الأماكن العالية ونلاحق ذلك دون شك في شعر امرئ القيس، منه بيت من الطويل:

مكر مكر مقبل مقبل مدير معاً

كجلمود صخر حطه السيل من عل (18) أو قول الكميت بن زيد الواصل بين الصخر (صفاء) والجيل (النقي) في بيت من الطويل:

ولا عن صفاء البقي زلت تهاصل

ترامى به أطوادها ولهو بها

أو قول الشابي: "وتلق الجبل المكمل بالصنوبر والصخور (19)

وقول سميح القاسم: كان لي بيت على رابية/ كان من صخر هذي الجبال (20).

غير أن الصخر - على ارتباطه الحميم بالجيل قد يرد أحياناً موصولاً لا بعينه كالبجيرة في قصيدة لامرئ القيس الموسومة بنفس الاسم البجيرة (Le Lac) (21).

## شعرية الصلاة في الشعر العربي

ليس من شك في أن شعرية الصلاة تظهر بداية في الصور التي اشتقتها طريقة لائقته وهي صور تدبى الحبال فيها قويا بل يعد الحبال مصدراً أولياً من المصادر التي أنشأت هذه القصيدة

## المحكم المروثي يقول طرفه من الطويل :

واروح تباض أحده ملصم

كسرداة صخر من صفح مصمم (10) فضلاً عن تشبيه عظامها الصلاب بالأواح الثابت العظم (أصون كالواح الأران) (11) ووسم لحمها بسمة الاكتناز والصلاة فهي (حمالية وحاء) والوحين عند سراح المعلقة: هو الأرض الصلبة ويتعاطم وصف أعضاء الناقة بالصلاة مستقويا بما يدل عليها لأنها تحمل في جوهرها ما دعاه بأشعار نواة صلبة يجذب إليه وتطوف حوله كل الصلايات (12) (الحلقاء: الصخرة المساء، القرد: الأرض الغليظة الصلبة، قنطرة الرومي، النفس، شجر الصال) (13). ومن المؤكد أن حضور هذه الثنائية مطرد في الشعر العربي اطراده في غيره من أنماط الكتابة لكه شائع في الشعر العربي القديم شيعوا يوقع القارئ في دائرة سحره فكثيراً ما يتقابل طرفا هذه الثنائية بفعل الزمن الباطن أو الزمن الغيور القلب بعبارة لامارتين فامرؤ القيس يعقد هذه المقابلة من خلال تأمله في قصر ويدان بطمار الذي أصبح "قصر حديد" أي أرض مطمئة لينة (الرحاوة) بعد أن كاد حديد "من حديد أصم مصوداً أي صخرًا أصيب بعضه إلى بعض (الصلاية) ينز" الشاعر من البسيط.

أبعد زبدان أمسى قرر قرا جلدًا

وكان من جندل أصبح متضيقاً (14) إن الصلاة كثيرة التردد في أطوار الشعر العربي، ترد فيه مثبثة ونحري تحت اسم الصخر أو الحجرة في أغلب مواضع ظهورها لذلك تلحظ تنوع التسميات الدالة على الصخر في شعرنا التليد وجرياتها في أسماء شديدة الاختلاف في الحجم، غالباً لتلطفها من دواوين زهير وامرئ القيس وطرفة وغيرهم من الأسلايين (الصخر، المرءة، العلاء، الصفاء، الصفيحة، الجلمود، والجلمد، التبيذ، أنان الضحل). ولئن كانت الصلاة تعلن عن نفسها باسمها صراحة كما في الموضع المسمى الصلب لأنه أرض صلبة بعبارة الأزهري في قول ذي الرمة شاعر الصحراء من البسيط.

كانه كلما أرقفت حزبتها

بالصلب من نهشة أكفأها كلب (15) فإن بعض الشعراء ينزع إلى ذكر اسم الصخرة الدال على الصلاة كالصفاء في قول الكميت بن زيد الأسدي من الطويل.

ولا عن صفاء النقي زلت تهاصل

ترامى به أطوادها ولهو بها (16) أو نص الأخطل التغلبي عليها بعبارة أنان الضحل (الصخرة العظيمة المملمة) في وصف الناقة في بيته من البسيط.

الشعر العربي وأنطقناه عن حظه في بناء العالم الشعري بحثاً فيه عن "طوبولوجيا المعنى" ورصدنا للغياب القابع طيه والمسكوت عنه فيه الذي صمت عنه الباحثون دهرًا ولم تطله أذهانهم باعتباره يحزن اللامرئي "ويذور الجواهر" (27) أي حشد من الأسرار التي تضرب عنها القراءة صفتها لتلبث عند المعنى الجاهز المروض وتصف عن ملاحقة ما وراء المعنى عن تفكيك الصلب وسلخ الغلاف الذي يدعوه باشلار (28) عن الموصوف إذا جؤنا النظر في حضور الصخور المومل إليها صودنا عنها بفكرة موداما أن الصخر يتشكل في أعطاف القصيدة موصولاً بالخيون كالنافة أو الحصان أو حمار الوحش أو الليل والماء في جانب آخر. فحضان امرئ القيس الذي استعنى له صيغ المبالغة لتشير صور القوة فيه والسرعة (مكر) مفر) طلب له الشاعر المشبه به (جلمود صخر) ليجري تشبيه سرعته مرة وصلابة خلقه بحجر عظيم لغاء السيل من مكان عال إلى الخفيض وعظمة الصخرة وصلاتها دليل على صلابته الحصان وقوته فهي صخرة هائلة ضخمة مخيفة كما فهمها كلوديل عبر حرف العائ عن قوة الانطباع بالخفيض وعبرت الفحة التي على العين في جانب آخر. والكسرة في اللام عن وقوع هذا الجلمد من حائق، ولا شك أن هذا السقوط إنما يحطّر الطبيعة من أهم وظائف الصخرة هي 'خلق الربيع في سطر القيس' (29) وتؤويه أو بعبارته أكثر توليداً انطباع الجطر' حسب روسكين (30) Ruskin في الكائنات وبذلك يصبح هذا العالم المتأصل (ديكور حياة في ذلك الحجاج) حياة تندمج في زمان أسطوري يستحيل به العالم بعبارته باشلار أسطورة وهذا يشر لفكرة أن الحصان رمز للوعي بالخطر وللوقوة النافرة الجامحة صورة للوعول التي صورها امرئ القيس وقد أنزلها السيل من الجبال وهي صورة صلبة صامدة في وجه المتغيرات والدمار لم تنكسر لذلك لم يتطرد الشاعر لوصف حال الصخر المنزل والحصان بحكم أنه مصب قيم العربي يترامى مشحوناً بقوة خارقة تجسم إرادة الإنسان التي هي إرادة ضد الطبيعة الفائكة المهلكة التي تصور عالم الإنسان المقاوم (32). وبالفعل فتحوك هذا العالم إلى أسطورة بالحداد الصخر الماحيل على -عطر السيل ينشور صورة أخرى هي العقاب: عقاب السماء التي ترمي بالحجارة كما جاء في سورة الأنفال (جعلنا عاليها سافلها وأمطرنا عليها حجارة من سجيل) (هود/ 82) فالعالم متصل بالصخر عقاباً للإنسان والصخر صلابته عقاب في حد ذاته في الأساطير المتعلقة بنسب الآلهة. فمن عيون الغورغونيات تخرج نظرات ثابتة تحرك كل شيء تقع عليه إلى حجر (33) وحولت ميسندوزا بيرسي persée القاتل لإحدى الغورغونيات إلى حجر (34) أيضاً وصورة المسخ هذه، صورة متواترة طي متن الشعر العربي. وهكذا فحجر امرئ

التي تنظمها صورة كلية هي الصلابة، تستدعي لها صوراً أخرى تتمثل فيها. فهذه النافة عنقود من الصور بعبارته باشلار أي هي قصيدة مدت من صحور وحجارة وصور (تشتغل في عموص المادة وتريد أن توحى أكثر من أن نصف) (22) أي صور شكلت لنا صورة متحيلة. أو صو مستدعة أكثر منها صورة مصصرة (23) وهكذا بعيد الشاعر طرفة اكتشاف العلاقات الخفية بل كشف أصول اللغة حسب جاكوبي التي استطاعت أن ترسم الموصوف بشكل مفارق للمرجع والنموذج وللواقع في سطحه وعبراته. وشعرية الصلابة هذه هي التي تهيات لأظهار مفهوم الصورة تلك الصورة التي تقوم على توحيد الصور وتداخيلها لتتصر في فرض الكلية فكل شيء إذن في النافة صلب ضباب في الصلابة وهي نفس الصورة التي امتحن امرئ القيس لخصائه في غير حصان مملته. لذلك يبدو الصخر أداة خلق الصلابة أو إنشائها وهو سرّ تكونها وتخلقها يرتد إلى الحجارة الأولى أو إلى المادة الأصل البدائية الجوهر التي هوت إليها أفئدة الخلق. فتركيب هذه الصورة التي نشأت بها شعرية الصلابة إنما هو نتاج الحلم وتضخيم الصورة (24) حسب باشلار، الحلم الذي حوّل الإنسان على تجاوز وجهه الضعيف من موصوفاته كالثافة التي أفتتها الصحراء وأصبحت فيها إرادة تحدي الطبيعة أو الصحراء المعلق بتجديد أمرئ ميكل وهي الصورة التي عبر عنها الشاعر الفارسي الطويل:

فما وصلت حتى توأكل نهزها

ويادت ذراها والمناسم رقف

(... ) إذا ما أتيت قائلت عن ظهورها

حراجيج امثال الأسد شف (25)

لذلك فرسم صورة النافة في مدار شعرية الصلابة يظل وفيها لـ (حلم التماذج البدئية التي تضرب بجذورها في اللاوعي البشري (26) وهي صورة توازي صورة أخرى للموصوف تستغل رغبة الجاهل وتشد إلى الأصول الثقافية في اللاوعي الجمعي ولعل هذا الخلق: خلق الصلابة فرصة تتجلى فيها القدرة البشرية حسب باشلار وتصبح رمزاً لغضب أو تكبر أو احتقار للموجود يعبر عن قلق إزاء السائد هو انتصار على "المائل" باستحضار "الألف البعيد". وهكذا يتحوّل الشاعر وهو الخالم إلى أن يخلق بصور الصلابة موصوفاً جديداً يتغنى بقوته وتحديه الطبيعة والضعف وينزع بأحلام الإرادة التي تشغله من الداخل إلى تحويل الموصوف من "الرخاوة" إلى "الصلابة" من صورة الضعف والفناء إلى صورة القوة والبقاء وفق ما يدعوه باشلار "عقدة ميدوز" أي قوة تحويل العناصر والموصوفات لتتأصل "استمارات الصلابة" التي منها قدّمت النافة. ولحق أننا إذا أمعنا النظر في حضور الصخر في



تأخذ في الشعر تنوعات عدة وتنفرد في مظانها طرائق عديدة. تبدو الصخرة في إطارها عنصراً متحولاً متحركاً وأحياناً ثابتاً يرمز إلى الروح والذات ويتجلى بحلة الأسطورة في صخرة الأعشى التي هي صورة تخليق "عصفها الأسطوري" (39) وتصور الأرض التي من أهم سماتها المقاومة بتعبير باشلار وفي قصائدها تستجلب الصخرة- التي هي صورة محاربة عقلية للأرض المثلثة للتاريخ- وثناً في رؤية كلوديل وإضافة إلى كون الصخرة التي يواجهها الناطح / الإنسان تبدو راسخة نائمة صلبة جندورها في أعماق مكان، ملامحه غير بيّنة فإنها تثير صورة الخلاه الرجراج يسبح في الإنسان ما دعاه باشلار "إرهاب الخلاه" وهو الإحساس بالثقل ووحدة الإنسان الذي يواجه قدره وجهها لوجه وتستوي صورة الطمح مطبّه بـ "حالة ميتافيزيقية" (40). يكلام باشلار تستدعي صورة الإنسان الميت الذي يندغم في صراع مع الوجود ويشترك مع قوهره تستعطف عن الحياة لذلك تعبّر القصيدة حسب موريس بلانشو Blanchot (منفى) ويصير الشاعر الذي ينتمي إلى عالم غير الأرض عن السفي دالماً خارج ذاته بعيداً عن مكان نشأته ودمتياً إلى الخارج إلى ما هو برآني دون ألفه وبلا حدود (41).

إن الصخرة حيثنشد قدر الإنسان الذي يواجهه العالم بأسره. الإنسان الذي يرى في مهاوي العجز وإعياها بعزلته عن حده ويحسّ حقيقته خارج ذاته في كون يتفجر بالمناقرات ويصطدق فيه الأعداد هي الصخرة التي ربما تؤثر لصخرة سريبت في وجهها. الأخير التي تعلّم الإنسان الشجاعة حسب باشلار لأنها تشعّرنا بضرورة تعلمه والخوض معركة الوجود في عالم وسم بالمقاومة وهو ما جعل باشلار يرى في صخرة سريبت تلوح- مثل صخرة الأعشى - إلى قدر أعشى ولكن تصور الإنسان مثلاً بأوزار الفضل وقاصراً عن المقاومة ولعل صورة الصخرة التي تنهض أكبر معلم للأخلاق عند باشلار (42) ملاحق شتاتها في الشعر العربي الحديث قائمة على تخيل الإنسان يتوه بالعذابات وتتمثل في وليجته المهيوم والكراب لتعبّر عن رضى الإيبيك بالعمارة واتقاعه بالاستمرار في الوجود مشلولاً إلى القهر والألم كما عبر ذلك سميح القاسم:

من أجل رغبة / نحمل صخرتنا في أشواك الحريق /  
نحرق نحض و... نجوع (43) .

وتلامحت لنا في أعطاف قصيدة اليكاه لمحمود درويش:  
ولأني أحمل الصخر وداة الحب / والشمس الغريبة / أنا  
أبيكي.. (44)

وكذا تنطق في قول سميح القاسم.  
تمهلوا يا حاملي الصخر / تمهلوا .. معترق طريق / والبحر  
من ورائكم موج / والعدو من أمامكم موج .. (45).

إن هذه الصورة هي التي تتمشّ مظهر صراع الإنسان مع

القيس الساقط من شاق هو رمز للمخطر والإعلان عن كارثة تحدث بالإنسان وهو الإنسان الحائر الذي تتلبّ به يد القبح وترمي بالويل وصلاية الصخر مفتوحة حقاً على صلاة الحصان/ الإنسان رغم أن الحصان الملمع إليه مشحون هو أيضاً إضافة إلى الصلاية بطاقتي العجيب ومسكون ببذرة الأسطورة فهو يستحضر صورة البراق معكوساً في سرعته وهو صورة للحصان المجنح بقياس Pégase ابن ميدوزا وبوزيدون Poseiden حصان يكتم "نواة صلبة" تصافرت حوله "صلايات" مختلفة حققت ما سماه حازم القرطاجني "الاختلاق الامتاعي" الذي يعيى الفكر في عقله وأضفى الشاعر / الحالم على حصانه بذلك صلاية أدغمته في عالم تتزاحم فيه الأضداد.

وتضعف فيه إرادة الإنسان فاستوى معتملاً في "صلاية العالم (35) رغبة في هتك الواقع. ويحافظ إسرار القيس في حصانه على تلك الصلاية التي تنتقل إلى جزء منه: إلى الحوافر ولكنها ليست في مستوى الانحدار بل في مستوى الخطر أقياً فبهي صلاية حوافر الحصان وملامتها بحجارة مده قد علاها الطحلب فاصفرت وملست وصلبت فبهس بذلك إيقاع الصلاية مع مرئ القيس في اشتقاقه لصورة الحصان من معدن الصلاية وينور جوارها نرد موهوبة بالثقل والرقة قال من الطويل:

ويخطلو على صم صلاب كأنها  
حجارة غير وإرسات يطحلب (36)  
وعسانا أن نعرف أن صورة غير متحركة كالتي طالعنا بها إسرار للأعشى- صتاغة العرب- كثر شراكها والمتعاملون معها من البلاغيين القدامى كالعسكري وغيره لقول الأعشى من البسيط:

كاطح صخرة يوماً ليفلحها  
فلم يصهرها وأوهى قره الوعل (37)  
إن هذه الصخرة غير متحركة كالتي طالعنا بها إسرار القيس بل هي صخرة نائمة راسحة كالصخرة التي فلحها الرسول في حجر الحديق، بيد أن رغبة احتانتها ترتبط بالتأمل الذي قد يجعل الناظر يرى فيها أشكالاً وصوراً لأنها باعتبارها مادة صلبة قوية ترمز إلى العالم المقاوم والتزوع إلى سحق الصخرة هو نزوع إلى امتلاك الوجود وقهره إذ أنها تثير فينا أسطورة أوديب معكوسة أيضاً: أوديب الناطح والصخرة تمثيل لأي الهول كما يرى ذلك ميشيلي Michelet لأن الصخرة عنده- أي صخرة- تطرح (لغز أبي الهول (38) وصورة أبي الهول مغفر على مواضعه الوحد والسعي إلى قهره (فلقه) لذلك فشعرية الصلاية تثار في مدار المواجهة والتقابل بين صورتين كالحجارة والحصان أو الصخر والسيل أو الناطح والحصان وهذه الصورة- صورة الطمح-

صخر- وثنا **Idole** وتنادر هذه الصخور الصماء بمباراة لامارتين عبارة كل ذلك "مادة بدائية (51) صلبة تستوي في جانبها (التشيلي الوثني الذي انعطفت اليه قلوب الخلق وبذلك يصبح اللجوء الى الصخر مناجاة لله وتقرباً منه على نحو ما تتعقب في بعض القصائد غير أن هذا التحرك من الصلاة السماوية (52) الى الصلاة الأرضية الصخر أو من صلاة الميتافيزيقا الى صلاة الوجود يوفقنا عند تشبيه بعض الشعراء القلوب القاسية المعمة في الجفاء ونجاهل عواطف الإنسان بالصخور دليلاً على ضمور الأحاسيس وفقر المشاعر وبأس المواقف كقول شارل يقي :

Cœur dur comme un tour  
Cœur de pierre (53)

فقد تضافرت الحجارة- حجارة البرج- والحجارة مطلقاً في وسم القلب بالغلظة والقساوة لا الصلاة التي نسمي - يعلم الله- معنى محاباً آخر مصاحباً للقلب هو الصبر الذي تظهر به في نمت طرفة لقلب نالته بالصلاة لأنه صبور وقوي يتحمل الآراء في قوله من الطويل :

وأورع نكاح أحسن مسلم

كسردة صخر من صنيح مصمم  
وقد علم الشاعر السوري مدوح عدوان في قصيدة (الحجر) حين هذا المعنى متغنياً بأطفال الحجارة بقوله :

إن القلوب تجف رحمتها... وتصعب من حجر (53)

بيد أن الصلاة قد تخرج أحياناً عن وصف القلب الى عضو آخر من الجسد هو الكف كناية عن صلابته وقوة الإنسان وشدة كقول درويش :

وكفي صلبة كالصخر/ تخمش من يلامسها (54)

وتفتح الصورة أحياناً فتتسحب على ذات الإنسان كلها لتسمها بالصلاة والعناد والقسوة وهو المعنى الذي يتلج في قول سميح القاسم وأيضاً في نماذج من شعر المقاومة الفلسطينية :

عيد أنسا... كالصخور

إذا حبالولوا عصرها

وصلب أنسا... كابجور

إذا أنقعلوا ظهرها (55)

ومن الواضح أن الناصر في الشعر العربي في حشد من نماذجه القديمة والحديثة لا يعدم أن يلاحق صوراً عداداً كثاراً للصخر والحجارة وتتوابعات شتى له تطرد في بصوص الشعر وتنظم دحليلاً والملاحظ أن إجراء هذه الصور في جسد القصائد يتأسس بالصورة الشعرية التي تقر به من ذائقة المتلقي وتنشط فيه غريزة التخييل وتوقظ مخيلته لتتلقى الصورة في لحظة تخلقها كما عبر عن ذلك باشلار :

الوجود يتغيّر به تفكيك لنز الحياة وفك طلاسمه وهي صورة ماثلة في صخرة الأعشى المتطوحة التي سعى الى اقتلاعها الناطح/ الإنسان وفلقها كنها لـ "بذور جواهرها" أو اللامرئي فيها بحثاً عما سماه هيدجير (السرور الأقصى) وقد أضاعت هذه الحالة الشعرية مقطعاً من رباعيات درويش .

عندما يكر أحقاد الذي عمر دهره/ يقطع الصخر وأنياب الظلام (46).

ولئن كانت صلاة الصخر تعلم الإنسان الشجاعة والمقاومة وتتشد فيه رغبة المواجهة وخوض الوجود والإصرار مع قدره فإن صخوراً أخرى تشي فعلاً- وهي أيضاً واسخة- عن ضعف الإنسان وتجرده مما يقوي فيه نزعة الصراع لتحقيق ذاته وعقل الوجود رغم أن الصخرة لا تكاد تحضر حقاً بئى عن الفضاء الميتافيزيقي الذي تحرك داخله من ذلك أبيات فكتور هوقو- الذي أعلن باشلار بأنه شاعر الصخور الأكبر- مغايباً الرب :

اللجنة دع المدوح تنهمر من أجفاني  
لأنك خلقت الناس (للبياء)

دعيني اتحنى على هذه الصخرة

وأقول لطفلي: هل تحس أنني هناك (47)

إن الإنسان ضعيف في هذه الأبيات فصر صخر كجبال الجاهلي تماماً، يذرف الدمع ويكيى ربه ويتذكر صبره للحجارة، وهو ما نعاه النواصي على لبيب الشعراء اليكبي على الصخر (لا جف دمع من بيكي على حجير) وبت الشكوى للصخور علامة واضحة على الإحساس باديار احياء وتقلت الوجود والوقوع في شرك العجز فيتحول الإنسان في حد ذاته وهو القاطن من رحمة الإله الى صخرة عبارة كامي :

un visage qui peine si près des pierres est déjà pierre lui - même (48)

من / في الذات الأخرى وخلاصاً من الذعر والإحباط تلاحق بعض أصدائه في بيت إسمري القيس في وصف الحصان رمز الإنسان من الطويل :

يلوذ بالصخر منها بعدما فترت

منها ومنه على العقب الشائب (49)

والحق أن الإحساس إذا بطل في الإنسان وتعتمقه يأس من تدخل الإله يحفز الشاعر كهوقو الى تشبيه جفاه الرب ولا ميالاته بالإنسان يظلم يلقى صخرة في البحر آية على القسوة وهو ما عبر عنه هوقو في قصيدة نظمها سنة 1847 منها :

وتجبال صرخاتي مثل طفل يلقي صخرة في البحر (50)

ويمكن أن تردفنا أبيات هوقو لدن استلطفتها، بمعنى آخر هو تحوّل عبادة الشاعر الرب الى توثين الحجارة وتصنيحها والإنحناء هو دليل عبادة وعلامة تعظيم للصخر الذي يحترن حمولة دينية عبر عنها كلوديل الذي كان يرى في الصخر- أي

الذي وردت به . فهي توقف فينا صورة الصخر الذي يحكم الزمان/ الليل ويشده ويوقفه فيصير لحظات متسمة ثابتة عند إسرائي القيس وتغدو الصلاة معه حاكمه بأزمته " الزمان الحمار " بعبارة أبي تمام تقدمه ثابتاً جديداً بقوله من الطويل :

فيا ليلك من ليل طويل كأن نجومه  
بأسراس كان السى صمّ جنبدل (60)  
وقد عبر عن هذه الصورة التي بناها إمرؤ القيس وشكلها درويش خليل حاوي في قوله :

(ليل تحجر في الصخور) (61).

فقط هذا السطر عن عطالة الزمان وتوقفه وتحفيز دعر الإنسان من الوقت الذي " يأكل كل شيء " بعبارة بودلير وثبات الصور التي تقترب حباته لأن هذا الزمان كما يحمله لامارتين في قصيدته " القبر " هو الذي يصفل الصخر والوجود والحياة ويتحكم في مسارات الكائن ويوجه الحياة والموت في قول لامارتين :

Le temps n'a pas encore bruni l'étroite pierre (62)

وهكذا فاللادة - والصلاة - حصراً ، هما " مركز الأحلام " لأنها تترد بالإنسان وهو يتألمها إلى التمازج البدئية التي يشعر بها الصخر التي يطفئها وتمتدح على شواغل حياته فتطهرها لتشكل في أعطاف القصائد - متى تأملناها - الألفاظ ووحدانية بعمومية تكون حقلاً مثلاً إلى المقدس وحصراً الصلاة لكن هذه الصلاة ليست في صحيحها إلا إيعادها بالوطن / المقدس أو المكان/ الوطن الذي حوله تطرف أرواح الخلق وتجذب إليه خاشعة وتكرر هذه الصورة للوطن الحار في مجاز يستحضر الجاهل صورة الكل/ الوطن في مطاوي القصائد وتتوثب فيه للإعلان عن صلتها العميقة بهذا المعنى فقد أشار إلى ذلك درويش :

وأبي قال مرة/ حين صلى على حجير/ غصن طرفاً عن القمر/ وأحضر الفجر... والسفر (63)

والشواش الناعضة بين الصلاة والحجر إنما هي رسم رمزي للصلة بين الإنسان ووطنه الذي يناحيه ويقدمه ويعامله معاملة العاشق الهائم به وكثيراً ما تنظم هذه الصورة في نالوث يترتد يعنى في المقاطع الشعرية (الوالد/ الصلاة/ الحجر) فكان الصلاة ما تلوح إليه من حب وتعلم وعشق وتضحية... عقد الواسطة بين الإنسان والوطن في قول درويش :

يا صخرة صلى عليها والذي لتصون ثائر/ أنا لن أبيعك باللائي/ أنا لن أسافر... (64)

وهكذا تمتدح صورة الصخر في مصفاة شعرية الصلاة لتمثل الإبتحاق والحركة وتشتت صورة الوطن الذي يحصى أبنائه ويتمسكون به مصرين على البقاء فيه وتستحيل الثورة والإصرار والصمود أصداء قوية للصلاة واستحضارا

Il faut être présent, présent à l'image dans la minute de l'image (56)

وهذه الصور ترسم للصخور أشكالاً متنوعة وتسممها التجسيم الذي يعبر عن عمق ملمات الشاعر وتوفره على وسائل تصوير وتشكيل وتخييل قوية نافذة . فمن صور سميح القاسم " أنياب الصخور " ومن تصاوير درويش " أنين الصخر " ومفاصل صخرة " و" جبهة صخر " و" يطوا يديه بصخرة الموتى " ومن صور خليل حاوي " صمت الصخور " و" الحجارة تفر من الصخور " أما في الشعر الغربي فنلتقط بعض هذه الصور التي تقترب في المعنى من الصور المشار إليها قبل ، كالصخور الراسخة العميقة والصخرة الضيقة والصخرة المتواضعة والصخور الصامتة التي تشيع في ديوان لامارتين " تأملات شعرية " . ومن ثم تشكل الصخور في تصاوير مختلفة ناطقة تتضمن ما دعاه باشلار " الحرارة الجسدية والأخلاقية " وتشغل التصاوير في مدار الاستعارات أو استعارات الصلاة (باشلار) لأن في الاستعارات - شكل بلاغي أساساً من " الاستعارة المطفة " بتسمير الملامح بل هي وحدها عند فروست التي تمنح الأملوب بعض " الحدود " (57) فتدش وتحدث في النص والتشعير " برأى " صخرة سرتوب وبذلك فأنين الصخر (الحرارة) يحس سمطس وسها من وجوه العذاب تستحيل به ذات الإنسان . كان شكرو الدهر ويضيق بحياة وتشكل تأسيساً على ذلك أنياب الصخر (الصلاة) صورة للتكثير متوحشة تكشف عن صفات تزع الإنسان كالماء والموث وتعلق عن صورة المستعمر الذي يرهق الفلسطينيين ويكدر صفو حياتهم . وإذا كان الصخر أحياناً وارداً في الشعر محيلاً على المكان أو جزء منه يخرله أو يلوح إلى تجربة الشاعر مع الحبيبة مستدعي الأماكن لا يفاظ صورتها كقول خدائش بن زهير من الطويل :

قصار وقد ترحى بهما أم رافع  
مذايبها بين الأسلة ولاصخر (58)

أو يظهر المكان فضاء مطرراً بالمجاز أو بالحقيقة يشور صفات وأحداثاً درامية كقول درويش :

(مملوب على حجر ص 152 ، على جبهة صخر ص 188 وهو ملقى ميتاً فوق حجر ص 217) فإنه غالباً يتبدى في الشعر قائماً علاقة مع بعض القضايا أو المعاني المرتبط بها أو مؤسساً عالمياً يكذب في تشكيله فهو يوحي عادة بالبرسوخ والعمق والثبات مجازاً صورة الأرض والوطن في المخيلة كقول درويش في قصيدة " ولادة " :

فجذور التين/ راسخة في الصخر/ وفي الطين/ وتعطيك غصون أخرى/ وغصون (59).

وهي صورة تنمي صورة الوطن وتوسع مدارها غير أنها تتجلى صورة قديمة إذا أطلقها واختبرنا مادة تشكيلها والنحو



الفعل ويجعله مريداً ولئن كانت صورة الرخاوة غير متضخمة بما يكفي قبل غان في ديوان سميح القاسم بإمضات كثيرة إليها تتلجج بها صور الرخاوة ويستحيل الصخر تبعاً لذلك رخواً - كالحديد في يد داود - يصنع منه الشائر الحية وشتق صورة المواجهة غير أن أدوات الصلاة ورغم ذلك لا تنضج وتشتت بل تظل أصداؤها وصورها كامة فيها إذ فعل "نحت" يحوّل الصخر (الصلاة) إلى (صلابة أخرى) عر عنها سميح القاسم بقوله:

نُحِتْ من وعر حدائق/ ونحت من صخر مطارق (71)  
وقد عبر عن ذلك ريلكه Rilke:

Attends, le plus dure averti de loin la dureté  
Matherur-le marteau absent se prépare à  
frapper (72)  
على التضحية الإنسانية وبرهاناً على إرادة الخلق وفعلها  
توضح به قدرة الإنسان المريد الفاعل يقول سميح القاسم:  
قُطعت مآثرى مهراً/ وحطمت الصخور الصم كي أبني لها  
قصر (73)

ينضاب إلى ذلك إنشاق صور أخرى للصخر سداها  
التحدي عبر عنها القاسم ببنائه رمزا صخرة لعترة:  
لكننا نألف الألفه إليه:  
نست للبراري كخيرة / نحولها إذا أفلحت / حولها إلى  
حفرة (74)

وعلاوة على ذلك تهض صورة للصخر عارية من اللماز  
وتنضج لتعبر عن "المقاومة" والدفاع عن الأرض السلبية  
ومعن في تصوير "إرادة الفلسطيني" الشائر الذي ينشد فث  
الحصار عليه والخروج من شرنقة الأحداث العاصفة منتصراً  
مسترداً لأرضه ووطنه قال سميح القاسم:  
أنا ألقيت على سيارة الجيش الحجارة / أنا وزعت  
المناشير (75).

وقوله أيضاً عن مدينة الردة:  
سأنتشر دربها شوكا / أو أحجاراً مستنة وحيات  
وأشباح (76).

#### تناص الحجارة/ مشابه الصخر

نقبض لند ملاحظة مختلف صور الصخر الدال على  
الصلابة والرخاوة على شيت من تلاوين الحجارة أومأنا إليها  
وتكتبنا عن ذكر غيرها ونلاحظ دون شك أن مقاطع شعرية  
كثيرة وألفاظاً مكررة تحتمل في أصلها إحالات على  
الأساطير أحياناً وتضرب بسهم مصيب في مخزون الذاكرة  
الجمعية فتعود بنا إلى أساطير اليونان والقصص الدينية إذ  
تشكل في بعض الأحيان صورة سيزيف التي ألما إليها  
(سميح القاسم ص 114/ 115/ 129 ودويش ص 50)  
وتبتدى صورة النبي يعقوب وطفله (دويش ص 131) إضافة

لصورتها والحق إن الصورة السابقة مسكونة بطاقة ميتافيزيقية  
رمزية تعامل الصخرة على أساس أنه وطن تشع صوره في  
الشعر وتعبر عن هيام الشعراء به وعشقهم إياه وبحضر مقابل  
ذلك بعض طقوسه تأدية لذلك المعنى مثلما عبر عنه لامارتين  
بالركوع إلى الصخر الذي هو رجع لروح الإنسان: لتقبر  
الذي تشوي فيه ذات بشرية وهذا الركوع والجثو هو رمزياً  
عبادة وتوثيق للصخر قال لامارتين:

J'ai fléchi le genou devant leur humble pierre (65)

مثلما تجلّى في إنحناءه فكتور هوقو على الصخرة لند  
مخاطبته الله في إطار "عزلة نبوية" (66) بعبارة بلاتشو  
ومن هنا يصير لفظ الصخر مستخدماً حليماً لكثير احلام  
الإرادة إرادة تشكيل صور الوطن والعودة بمحتره الصخر  
إلى جذوره الأولى وطقوسه حيث الصخر/ الوطن "مادة  
بدائية" وحيث الشاعر/ الحالم ينحت الصخرة/ الوطن ب  
"عنوية عفوية" (67). وتكتشف صلة الصخر بالوطن في  
بعض المقاطع الشعرية فتشبهاً شعرية الصلاة للدلالة على  
الأرض الصامدة الصلبة (دويش ص 76، ص 131) لكن  
الصلابة في مواطن أخرى من الشعر تتلامح وكأنها تجردت  
من كل صلب وضمر فيها ذلك فاستبوت رخاوة لانتفاخ  
الصخر على أفعال موسحة بذلك (نمجنج) أصل، أجت عنه  
دويش وحاولي) وتعتن عطفاً على ذلك أوطاف متقدداً  
للصخر تحقّق به فضاء الحماية والأمن، والخصاص حيث  
يلوذ به الإنسان معتصماً بحباله من التوائل والأخطار  
(حتى الدوار) كما في قول خليل حاوي الذي يوظف  
الاستعارة ليوسع مدار الدلالة:

أنت الصخر ودعنا ننحتي/ بالصخر من حتى الدوار (68)  
والإنبات هو الضرب بالجلذور عصيفاً في الأرض  
والإحتساء بها من ظلم الإنسان وويلات الزمان ويستوي  
الصخر أيضاً رمز العطاء والبذل وأهمية ومصدر الوجود الذي  
يشقى الإنسان في تحقيقه قال دويش:  
وأطفالي ثمانية/ أسل لهم رغييف الحيز/ والآثواب  
والدفتر/ من الصخر (69).  
ولوح إلى ذلك أيضاً:

من هذا الصخر... من الصلصال/ من هذي الأرض  
المنكوبة/ أنا طفلاً يقتل يعقوب / نعنجن خبز الأطفال (70).  
ولين الصخور الذي تنطق عنه هذه الأسطر ميذول للإنسان  
ومن أجله، يبد أنه يظل في جواهره محتفظاً بنواة الصلاة  
لأنه يستحيل رخواً ليمنح الإنسان القدرة على الوجود  
والإستمرار والصلابة في وجود صلب ولأن لفظ وجود  
يكتنن بعبارة ابن عربي الواو- جود (الكرم) فيكون الصخر  
حيث الجود بالشجاعة، على الإنسان والصمود ويستوي في  
نظر باشلار معلم الشجاعة، وأخلاقياً يرشد الإنسان إلى

Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes  
Ainsi, tu te brisais sur leurs flancs déchirés  
(79) obscurs فالناطح للصخرة الملقاة في الجبل قريب في  
المعنى من هذه الباحرة التي يخيّلها إلينا لامارتين رغم  
إختلاف الأمكنة دك عما تشي به الأبيات من غنى دلالي  
وفراء معنوي يضاف إلى ذلك تاغم بعض مقاطع درويش  
والقاسم في توظيف أسطورة سيزيف بجامع المعاناة الأبدية  
والشقاع الأرولي واليومي المرعب وهو تاعم شديد التغرب  
بين حقا صدور الشعارين عن نفس الحالة الشعرية كما  
فهما فاليري. وبالجملة فالصخور كاشفت ثني عملنا برائها  
وغنى بيئاتها بتلاوين الصخور وأرنباطها بمرجعات ثقافية  
واحتماها أشكالاً رمزية رغم تشتت صورها وتباين حجوماها  
وفضاءاتها والدلالات التي انطوت عليها. وفي مدار ذلك  
استوت الحجارة "واعة الصلاة" (80) واشتغلت التصاویر  
لتأدية هذا المعنى في نصوص الشاعر الجاهلي والإسلامي  
الذي يصدى حب موصوفاته بحثاً طردياً ينحرف في  
"شلاية العالم" (81) قهراً للواقع وهشكا لسجوفه وفكاً  
لأغازه وحرماً بسمه ذاتها عوازة هذه الصورة (تعلم الأبدان  
الصلاة) (82) لأن الإنسان بها يمتلك ذاته ويسترد قواه  
لوجهية العالم والآن اللغة ذاكرة غنية باستعمالها وتوظيفاتها  
تشكل رفاة شاعر برمان وللعالم ومن الواضح أن جدل  
الصلاة والرجاء حكم الصور الأرضية ووجه مجمل  
أشكالها وصاغ موادها صوغاً موصولاً بأحلام الآداة: إرادة  
الشاعر/ الحالم الذي يتصرف في العالم وشكله تشكيلا  
يخضع لرويته ويسترد "الصخور الأولى" التي عبدها  
الإنسان، الصخر البدائي الذي توسل به في تضخيم  
موصوفاته وشخصها بخلع وتعامل مع الألبط في تشكيلا  
للموصوف طميا وتنمق في النصوص اللاحقة أصدا  
الصخور الساعية وتقلتها لها واشتغالها فيها بمصير الشاعر  
بعبارة باشلار (الأكثر بدائية من بين العالمين بالنصوص القديمة  
وتصير المادة/ الصخرة أسطورة عمقا (83).

إلى حضور عوليس وأضرابه من الرموز الأسطورية. ولما كان  
وكندا إستبار غور بعض من مظاهر تفاعل النصوص  
وتداخلها في إطار ظاهرة التناص تنهض لنا أبيات قليلة  
تكاشفنا بإنسراب نصوص ثرائية في نصوص أخرى ويفتني  
الجدل بينها لتشكّل طرساً: يحوي نصاً لاحقاً ونصوصاً  
سابقة أو نصاً مركزياً ونصوصاً تخومية كقول مدوح عدوان  
في قصيدته "الحجر" أه لو أن الفتى الباكي حجر (77).  
الذي يثوّر بيت تميم بن مقبل يتمنى فيه لو أن الفتى كان  
حجراً لا يقطع الزمان ولا يستشعره:  
ليست الفتى كسان من حجر

تنبؤ الحوادث عنه وهو ملموم  
ويتراشح سطر عدوان وبيت ابن مقبل ويفتحان على  
الآية التي فيها يتمنى الكافر أن يكون ترا (البيا) (40).  
وهكذا فالنصوص تشترب بعضها ويستدعي بعضها بعضاً في  
غمرة الكتابة فتتحرك هذه النصوص لتحديد الصورة أو تكميها  
(Hypertexte) وتوكلها عليه لتجديد الصورة أو تكميها  
وتأصيلها وإخراجها إخراجاً طارفاً غير متصل عن حرك  
الواقع الاجتماعي. ونحضر صورة أخرى للشناس تمثل في  
عسارة "الطير الأبايل" التي تلوح لبها قصيدة عدوان  
المذكورة حيث يستير الانهمار مع الحجارة في قوله:  
وبعد منهمرا بأحجار/ تعلم رميها من حيلة الطير الأبايل  
(78) الآية القرآنية (وَأرسل عليهم طيراً أبابيل يحجارة  
من سجبل) (الفيل/ 4) وقوله تعالى (فجعلنا عاليها سافلها  
وأمرتنا عليهم حجارة من سجبل) (الحجر/ 74) وقد أضفى  
الشاعر بهذه الصور على الانتفاضة الفلسطينية (بالحجارة) حالة  
قدسية وأصلها في الفضاء الديني. كما تنصدي إلى مثب يبر  
بيت الأعشى المذكور (كناطح صخرة) (ويشي لامارتين  
الذين يصور فيهما سفينة تخور- كالقصر تحت صخور صلة  
رسحة (وهي صورة أطلقها حاوي أيضا) تنكسر على حسانها  
الثالثة المظلمة بقوله:

## الإحالات :

- (1) ص الكلي: كتاب الاصنام تحقيق أحمد زكي باشا ط مطبعة الكتب المصرية - القاهرة 1955 ص 6 . (2) ابن الكلي: ن م ص 33
- (3) ابن الكلي: ن، م ص 33
- (4) التعلبي: قصص الأنبياء، طبعة المكتبة الثقافية بيروت د، ص 99
- (5) التعلبي: ن م ص 213
- (6) الكندي: حياة الصحابة ج 2 م محمود الأرباطوط وصاحبه ط دار صادر بيروت 1988 ص 146
- (7) Gaston Bachelard - La terre et les reveries de la volonté : Editions Cérès 1996 p 71
- (8) Gaston Bachelard Ibid p 71
- (9) Gaston Bachelard - La terre et les reveries de la volonté op.cit p 12
- (10) طرفة بن العبد: الديوان ط المكتبة الثقافية بيروت د- ص 27 (11) المرجع فيه ص 22

(12) Gaston Bachelard - La terre et les reveries de la volonté op.cit p 76

(13) طرفة بن العبد: الديوان سبق ذكره ص 25

- (14) امرؤ القيس : الديوان ثم حنا الفاحوري ط دار الجليل ط 1 / 1989 بيروت 271  
(15) أبو بريهة القرشي - جبهة أشعار العرب شرح علي فاعور، دار الكتب العلمية بيروت ط 2 / 1992 ص 440  
(16) المرجع نفسه ص 451 . (17) المرجع نفسه ص 422 .  
(18) امرؤ القيس : الديوان من ذكره 45 (19) الشامي ديوان أخاني الحياة ط دار الكتب الشريعة ط 1 د - ت ص 147  
(20) سميح القاسم . الديوان ط دار العودة بيروت 1987 ص 415 .
- (21) Lamartine : Méditations poétiques-Classiques Larousse P 45.  
(22) Gaston Bachelard : La terre et les revenes de la volonté : Editions Cérès 1996 p 12  
(23) Ibid 1996 p 52  
(24) Ibid p 11
- (25) أبو يزيد الفرسي - جبهة أشعار العرب شرح علي فاعور دار الكتب العلمية بيروت ط 2 / 1992 ص 407  
(26) Gaston Bachelard : La terre et les reveries de la volonté op cit p 7  
(27) Ibid p 18  
(28) Ibid p 81  
(29) Ibid p 203  
(30) Ibid p 203  
(31) Ibid p 203  
(32) Ibid p 15  
(33) Pierre Grimal. La mythologie grecque- P, U F 1995 p 29  
(34) Ibid 1995 p 34.  
(35) Gaston Bachelard : op. cit p 75
- (36) امرؤ القيس : الديوان ثم حنا الفاحوري ط دار الجليل ط 1 / 1989 بيروت 70  
(37) الأعمش : الديوان - ط دار صادر بيروت 1994 ص 148 .
- (38) Gaston Bachelard : La terre et les revenes de la volonté : op. cit p 207  
(39) op. cit p 209
- (40) Gaston Bachelard : La poésie de l'espace- P, U F 1984 p 197  
(41) Maurice Blanchot: l'espace littéraire- Ed Gallimard 1955 p 318  
(42) Gaston Bachelard : La terre et les reveries de la volonté op. cit p 211  
(43) محمود درويش : الديوان ط دار العودة بيروت ط 1 / 1989 ص 50  
(44) محمود درويش : الديوان - سبق ذكره 1989 ص 64
- (45) سميح القاسم سبق ذكره ص 114 / 11  
(46) سميح القاسم : الديوان - سبق ذكره ص 129
- (47) Georges Pompidou : Anthologie de la poésie française- op. cit Hachette 1961 p 303  
(48) Gaston Bachelard : La terre et les reveries de la volonté : op. cit p 205
- (49) امرؤ القيس : الديوان سبق ذكره ص 97
- (50) Georges Pompidou : Anthologie de la poésie française- op. cit p 301  
(51) Gaston Bachelard : La terre et les reveries de la volonté op. cit p 15  
(52) Georges Pompidou : Anthologie de la poésie française- op. cit p 191
- (53) ممدوح عدوان : قصيدة الحجر في الموقف الأدبي - دمشق 1988 - عدد 201 السنة 17 ص 22 .  
(54) محمود درويش : الديوان سبق ذكره ص 75  
(55) سميح القاسم : الديوان - ط دار العودة بيروت 1987 ص 670
- (56) Gaston Bachelard : La terre et les revenes de la volonté op. cit p 161  
(57) Todorov- F Rigolot . Sémantique de la poésie- Ed du Seuil 1979 p 159
- (58) أبو بريد الفرسي - جبهة أشعار العرب شرح علي فاعور دار الكتب العلمية بيروت ط 2 / 1992 ص 444  
(59) محمود درويش : الديوان ط دار العودة بيروت ط 13 / 1989 ص 97  
(60) امرؤ القيس : الديوان ثم حنا الفاحوري ط دار الجليل ط 1 / 1989 بيروت ص 43  
(61) إيليا حاوي - تحليل حاوي في مختارات من شعره ج 2 دار الثقافة بيروت ط 1 / 1984 ص 38 / 37
- (62) Lamartine : Méditations poétiques- Classiques Larousse p 82  
(63) محمود درويش : الديوان ط دار العودة بيروت ط 13 / 1989 ص 145  
(64) المرجع نفسه ص 113
- (65) Lamartine: Méditations poétiques- Classiques Larousse p 69  
(66) Maurice Blanchot: l'espace littéraire- op. cit p 333  
(67) Gaston Bachelard : La terre et les revenes de la volonté op. cit p 195
- (68) إيليا حاوي - تحليل حاوي في مختارات من شعره ج 2 دار الثقافة بيروت ط 1 / 1984 ص 184  
(69) محمود درويش : الديوان ط دار العودة بيروت ط 13 / 1989 ص 74  
(70) المرجع نفسه ص 131  
(71) سبق ذكره ص 638
- (72) Gaston Bachelard : La terre et les revenes de la volonté op. cit p 71
- (73) سميح القاسم : الديوان - ط دار العودة بيروت 1987 ص 587  
(74) المرجع نفسه ص 565  
(75) المرجع نفسه ص 570  
(76) المرجع نفسه ص 592  
(77) ممدوح عدوان : قصيدة الحجر في الموقف الأدبي - دمشق 1988 - عدد 201 السنة 17 ص 20  
(78) المرجع نفسه ص 17  
(79) Lamartine: Méditations poétiques- Classiques Larousse p 47  
(80) Gaston Bachelard : La terre et les revenes de la volonté : op. cit p 214
- (81) Ibid p 216 (82) Ibid p 209

# من أفق الحداثة يوسف الخال وتجليات الموقف الشعري الجديد

ماجد السامرائي

-1-

حين نقف أمام شاعر من طراز يوسف الخال، فإنّ " تاريخه الشعري " يقودنا الى مراجعة مزدوجة لهذا التاريخ لا يمكن فصلها، إنطلاقاً من فكرة الشعري الذي كان الأساس في بناءه عنه من مشروع شعري " في واقع الشعر العربي الحديث " هو مجلة " شعر " التي كرسها لنفسية " صرحه حداثتها بحدثة مفهوم ومبدأ " ومن خلالها " فهم في نجاح القصيدة الحديثة على نحو حاسم " إذ أوجد بها ومن خلالها حركة حداثته صرحه " بعدت بين التجديد الشكلي و " الدعوة الى توجه مفهومه حداثته " كان شعاراً " أجداد " شعر ليعبر جميع المواقف الثقافي والانطولوجي بوجه عام (1)، فقد جمعها، في كثير من أقطارها، طليعة المحلات الطليعية لحركة الشعر الحديث، وكنت، في كثير مما قدمت في مستويات الشعر والنقد والترجمات التي شملت شعراء انصية في عالم علامة بمره في تاريخ تطور هذا الشعر هذا أولاً... وثانياً: كون يوسف الخال شاعراً مجدداً كان من أكثر شعراء مرحلته حماساً في الدعوة الى الحداثة، وإلى وعي خطاب الحداثة في مستوييه الشعري - الادبي، والنقدي - النظري، إقامة لشعر عربي جديد، شكلاً وجوهرًا..

وفي الخاتمة معنا تجلّى طموح هذه الموهبة المحددة على أشده، وهو الذي هدف أول ما هدف الى التنبيه الى / اكتشاف مصادر حيوية هذا " الشعر الحديث " فكان في " مجلته مشروعه وفي ما كتب تعبيراً قوياً عن روح العصر الحديث وقد عكس (أو عبر عن) تطوّر حياته الشعري بكلّ ما مثل من تطوّر، ومن تعيّن، فني ومفهومي، للحداثة الشعرية... فكانت مواقفه النقدية من المشكلات المطروحة في مستوى الشعر تحديداً واضحة بينة وفي الأخير، "أزمته الابداعية" التي نقلها من " واقعها الخاص " ليضعها في " إطار عام " حاول أن يقدم به ويعرض من خلاله أزمة الشعر العربي الحديث وأزمة الشاعر الحديث، متنبهاً في هذا من المقاربات الشعرية والنقدية ما يخرج (وقد خرج به فعلاً) على سياقات التطور في حركة الشعر الحديث.

لقد قدّم يوسف الخال من نفسه شاعراً ومنظراً، شاعراً موجهاً للشعر الحديث، بوصفه الشخصية الشعرية التي تمثل حركة الحداثة في تلك المرحلة (مرحلة صدور مجلة شعر 1957) وأن القسمة المؤكدة للحداثة، شعرياً ونقدياً - نظيرياً، إنما



شكلت مجلة " شعر " بشخص مؤسسها

الشاعر يوسف الخال، و " الجماعة " التي انضمت اليه فيها، جانباً مهماً من تاريخ الحركة الشعرية الحديثة.. بل يمكن القول: إن مصطلح " الحداثة في الشعر والأدب " لم يطرح إلا من خلالها، ولم يتبلور، مفهومها وواقعها، إلا في ما نشرته هذه المجلة من دراسات، وترجمات صيّبت في هذا المفهوم.

ومع ذلك يبقى تاريخ " شعر " مجلة وجماعة تاريخياً ملتبساً. وتبقى شخصية يوسف الخال بحاجة الى " إعادة قراءة " من موقف نقدي جذري وهذه الصفحات محاولة أولى على هذه الطريق، على أمل متابعتها بقراءات مكتملة.

الجديد، وفي النهاية، بناء القصيدة بمقتضى وحدة التجربة ومناخ الشعور العام (4).

-2-

من راجع الأفكار والأطروحات الفكرية والأدبية التي ولدت وتكونت وتبلورت على صورة من صور التكوين والتطور في أعقاب الحرب العالمية الثانية، ويتابع حركة الأبداع العربي، في الشعر بخاصة بجهد الزخم الانفعالي بالعصر وقضايا الإنسان فيه، وتطلعات المستقبل التي سكنت عقل هذا الإنسان ومخيلته.. يوحى بشيء عظيم الأهمية، وهو: أنَّ إنساناً امشك العصر بقوة الأبداع، وبفكره الحي المتحرك في اتجاه بناء عقلانية عربية يتجاوز بها كل ما اشاعته، أو يشته فترات الاحتياط المحصاري في ذهن الإنساني والنفس الإنسانية من غيبات.

وإذا كان الشعر هو الحركة الأكثر إغراباً عن مثل هذا النوع، والأعمق تمثيلاً لهذا الزخم، فذلك لأنه الفن الأكثر تاريخية في حياة إنساننا والأشد ارتباطاً بذاتية هذا الإنسان، في علوه وانخفاضها.. في ارتقائها ومحاولتها التغلب على الاحتياط والتمسك بالواقع.

من هذا الأساس الذي بنت عليه حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر كيانها، كانت قد عمقت مسارها الخداني. مشرة بنهوض الإنسان الجديد ونهضته، وقد وجد رؤياه الرامية تتعلق بأكثر رموز هذه المنطلقة كشافة معنى يحمل دلالات حركته الجديدة هذه وهو ما وجده، وتجديداً، في "الأسطورة التمزجية" التي مالبت أن أصبحت، بمد اكتشافها من قبل الشعراء المجددين الرواد- وفي طليعتهم السياب- عنوان مرحلة كاملة إليها تنشأ رؤيا الشاعر، وعنها تنبثق رؤيته الجديدة للعالم.

لقد أحس الشاعر العربي الحديث تحت تأثير رؤيته / رؤياه هذه أنَّ العالم الحديث عالمه يتلقى معطياته، ويتفاعل معها، ويشكل مفهوماته لتعيد من ظواهره الأساسية ويعمل على أن يكون له دور فيه من خلال "فعله الإبداعي" الذي أصبح عنواناً لهذه "الرؤيا الجديدة" وكان السؤال- كما لخصه يوسف الخال- هو: "كيف ننشئ مجتمعاً حديثاً في عالم حديث؟" وهو يسأله هذا كان يحاول، ويعمل على تحقيق كل ما يساعد إنسان عصره على تجاوز "التناقض بين كوننا شكلاً في العالم الحديث... وكوننا جوهرًا خارجاً". فقد وجد أنَّ هذا هو ما يضطرنا إلى معاناة قضايا مجتمع قديم في عالم حديث، ومعاناة قضايا عالم حديث في مجتمع قديم. (5).

تتجلى (أو تنحصر) في "شعر" التي كانت تتقدم إلى الحياة الثقافية العربية بكونها الجامع لخواص الانحياز الشعري الجديد، بالتوجه الفكري والفني لحركة الحداثة الشعرية، ومن خلال قناعتها الراسخة هذه، بذاته وبأطروحاته، نظر إلى جميع النصب والاتجاهات الأخرى نظرة قرار حاسم. فهذا هو ما يجب الأخذ به، وهذا ما ينبغي تركه وإهماله.. وكان هذا كله يتم من خلال نظرة انتقالية- وإن كان يعمل على وضعه في "الأطار النقدي" لحركة الحداثة- كما تبنتها شعر مجلة وجماعة وإذا كان يوسف الخال قد اجتهد - أو حاول الاجتهاد - في نطاق يمكن أن نطلق عليه "نزعة الخصوصية"، فإنَّ هذه النزعة ذاتها هي التي قادت مشروعه الكبير (مجلة شعر) إلى طريق مسدود، المبتدأ فيه كان: الانغلاق على الذات، والتفريبية، فضلاً عن غياب التمثيل الحقيقي للمشكلة الشعرية القائمة بما ولدت من أزمات بعضها فعلي والأخر وهمي- وقد حصر "الخال" المشكلة المعضلة في صراع موهوم داخل اللغة، بين "المحكّي" منها والمكتوب.

وإذا كان الهم الأساس ليوسف الخال قد تركز في خلق حركة شعرية حديثة و "ث تيار شعري جديد" يجب عن شعر جديد ونصير شعري "جديد فقط كل الهدف الجليل لهذه المجلة لا "أن تقدم عملاً شعرياً كديلاً فحسب، وإنما كذلك أسساً وقواعد يجب الانطلاق منها في النقد وبناء الصورة الجديدة (2) إذا كان هذا كله هو ما حرك الخال في اتجاه هدفه فإنه أدرك هذا الهدف من خلال مجلة شعر، التي جاءت 1957 بعد أن كانت حركة الشعر الجديد قد عرفت تطوراتها (بل قل فتوحاتها) الكبيرة (من حلال السياب ونازك الملائكة، والبياتي وخليل حاوي، فكانت أطروحات "الخال" (وخصوصاً ما جاء منها في محاضراته التي ألقاها في "الثقافة اللبنانية"، واعتبرها بعض الباحثين "بيانه الذي أسس من خلاله مجلة شعر أطروحات متأخرة كثيراً عن التطور الشعري الحاصل، والمندفع في اتجاه حداثة شعر كان القادة والمعلون الكبار لها من ذكرنا من الشعراء (3) فهو لا يتصدى فيها، في شيء قليل أو كثير، لمسألة "التحويل العروضي" التي ستركز عليها كثيراً الشاعرة نازك الملائكة في كتابها: "قضايا الشعر المعاصر وعلى نحو أكثر تفصيلاً كمال خير بك في كتابه: "حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر" وإنما غيد همه فيها مفتصراً على رفض البنية العروضية الكلاسيكية المتمثلة بإتظام الأوزان القديمة، ووحدة الغافية، واستقلالية البيت الشعري" هذا فضلاً عن أنه "لا يقترح، بالمقابل إلا تطوير الإيقاعات العروضية والغافية بحسب مقتضيات المحتوى الشعري



3-

إلا أن هذا التجديد أخذ يتصدع كياناً، مثله مثل كثير من قوى الواقع، ويدل أن تكون "حركات التجريد" حركات متناغمة في مسقونية ثقافية تتفاعل / وتعمل في واقع العصر، حضارة وثقافة وإبداعات و رؤية إنسانية جديدة... إذا بها تتمثل في صور مشتتة أصبحت المثال الظاهر للتسوق الذي نعيش، بما أبعد هذه "الحركات عن كل ما يمكن أن يحقق روح الانسجام مع طموحاتنا في دخول عصر جديد، وبناء رؤيا جديدة في مستويات الفكر والواقع... وتلاشي الأمل في تحقيق صورة "المجتمع الخلاق" (الذي تبنت فكرته بعض الحركات السياسية، فأفسدتها ودمرتها، بفعل ما نقلت اليها من أمراض السياسة العربية" الثالثة... ) لقد دمرت بعض الأنظمة العربية القائمة صورة هذا "المجتمع الخلاق" وبلذتها من خلال ما اتبعت من أساليب الضغوط على حياة الإنسان، بسلبيات حرته، ونحوها من "حرية الفكر" التي تنهاها ونادي بها، ومطاردتها الديمقراطية فكرة وواقعا، فضلا عن تزييفها الأفكار الكبيرة وتقديم "بدائل شوهاء" عنها وصلت بالإنسان العربي حد "الضحك المأساوي" منها لفرط ما حملت اليه، بفعل عمل هذه "الأنظمة" من "مخزبات مرة، فقد عرفت هذه "الأنظمة" بحكم الممارسة والدربة أن الإنسان الحر وحده هو الذي يمكن أن يبدع ويعمل بالحياء كما يمثلها، الى غاياتها الكبيرة، فعملت على إلغاء الإنسان الحر دورا وفاعلية... ونجمت الى حدود بعيدة، في تحقيق عبوديته لها، سواء عن طريق الرغبة، أو عن طريق الارهاق الذاتي.

هذا في مستوى الواقع الذي عاشه الانسان العربي في الحقبة موضوع البحث... وأما شعبياً، فإن الانحراف الأكبر الأخطر في واقع هذه التجربة كان قد جاء من مصدرين، إن مثل كل منهما موقفاً مناقضاً للموقف الآخر ومضاداً له في مستوى ما يؤسس له واقعاً، وفي النظر الى الشعر في نطاق الممارسة (تحقيق وجود قصيدة عربية جديدة...)

- مثل الأول منهما: يوسف الخال الذي سأل سؤالاً مهما هو "كيف نوفق بين رغبتنا الذاتية (في التمسك بلغة عربية واحدة تمثل الأمة الواحدة شعباً وثقافة) وبين أن يكون لنا أدب حي بلغة الحياة" (9) إلا أنه انصرف بالجواب انحرافاً أضر بشروع الحداثة الخاص (متمثلاً في مجلة "شعر") رأى خطاً ووهماً، تحت تأثير بعض الأفكار التيارية الانعزالية، التي وجد نفسه في النهاية يقف معها علي خط واحد في التخصيص ضد الحرورية- رأى "أننا استغفنا، أوكدنا نستغف... إمكان تطويع اللغة القصصية لحاجة التعبير الحي

هذا الواقع الاشكالي هو الذي أثار عند الجيل (جيل المجددين الرواد، في الشعر بخاصة) سؤال الحداثة الشعرية، ومن خلالها، السؤال عن حداثة المجتمع العربي، كيف تبدأ ومن أين؟ بكل ما يعيشه هذا المجتمع، أو يتحرك فيه من تيارات فكرية وأدبية هو المنطلق لحركة حياة الانسان فيه. هنا أصبحت فكرة التجديد من الأفكار الكبيرة والمهمة في الحياة العربية المعاصرة... وأصبح المجدد متغيراً بذاته، ومتغيراً في الواقع. فإذا ما تأملنا في صورة الخمسينات من القرن العشرين والرؤيا التي ارتسمت من خلالها أو اتبنت عنها، فإننا نجد ذلك واضحاً في ما اتخذ التغيير من مسارات، أو في ما تجسد فيه من الرؤى التي عاشها المجددون، وفعل التغيير الذي مارسوه فكراً وإبداعاً واقعاً - وهو ما جعل النظرة الي حركة التجديد في الشعر العربي الحديث ترى فيها" حركة ثورية تطويرية تتبع من داخل تراث الشعر العربي لا من خارجه، وهي حقيقية تفرضها اللعبة العربية وثقافتها" ويضيف أصحاب هذه النظرة الى هذا تأكيدهم "إننا لا نعيد لأتينا قرننا أن نجد بل لأن الحياة تتجدد فيها" (6). هذا مع أن يوسف الخال نظى الى التراث كونه وسيلة افتتاح على العالم، بحضور ثقافي وتاريخي انغلاقاً على الذات وانطواء في محدودية تتجلى في الحركات الفلسفية... فأنكر كل "تراث" يقف عائقاً أمام اشتراكنا في تجارب الإنسانية، أمام وحدتنا مع الحياة الإنسانية، أمام دخولنا التاريخ الإنساني... كما أنكر كل ما يعيقنا عن الصيرورة وأحد مع العالم" فهو لا يرى هذا "من تراثنا الحقيقي الأصلي في شيء" (7).

فهذه النظرة التي ينطلق منها الخال، ويعدها الأساس الذي شكل قاعدة فعلية لبناء موقف شعري جديد... تتمثل فيها رؤيته، أيضاً، لما يعده آثره تراث مشترك نغف به مع الإنسانية علي هذه الأرض يشمول وجودها وتكويناتها. فتراثه- بحسب نظريته هذه- جزء من تراث أكبر يشكل الإطار الحقيقي، والفعلية أيضاً، لآثار مصادرها الثقافية.

غير أن هذا الاتجاه/ التوجه سيحسب بالخال الى الدعوة الى الرجوع للشعر الغربي الحديث بوصفه منبعاً ومصدراً أساسياً في بناء الرؤية الجديدة التي تحقق "تحررنا" من التصورات الأدبية التقليدية، كما تحقق استجابتنا لما دعا به بروح العصر... فهذا، في رأيه، هو سبيلنا الصحيح، إذا ما اتحدنا- الى تسهيل عقلية يكملها وحلق عقلية جديدة متجددة واعية... ذلك أن حركة الحداثة، كما رأها، "هي في المقام الأول، موقف من الحضارة الإنسانية، من الله والانسان والوجود" (8).

وإذا كان يوسف الخال قد طرح السؤال الذي التمس فيه التبرير لنفسه في الدعوة إلى اعتماد "اللغة المحكية" لغة كتابة، متأسلاً عما يمكن أن يصنع الأديب إذا كان لا يحيا لغته (11) فإنه نازك دعت، بصيغة أو بأخرى إلى عودة الشاعر العربي إلى لغة المعجم العربي من خلال تمثيلات شعر المصور السالفة. وقد وجد الخال أن الإبقاء على اللغة كما هي دون تطوير يقف عائقاً أمام الأديب والشاعر المعاصر في إبداع أدب حي يلمع الحياة، فهو من زاوية النظر هذه، يرى وإن خطأ أن العرب استفدوا إلى حدود، إمكانية تطوير لغتهم المعصية لحاجات التعبير الحي النابض عن خلجات نفوسنا وتأملات عقولنا، مباشرة ومنذراً بما سيأتي، إذ سيأتي يوم نذكر فيه أن هذه اللغة المتطورة (أي اللغة المحكية)، بحسب ما يريد (هي لغة الحاضر والمستقبل، وأن استخدامها في الكتابة كما في الحديث أمر محتوم (12)

غير أن هذا الترجيح الذي خُلق فيه "اختيار" يوسف الخال قد كشف عن فشل بالغ في محاولاته التي صبت في هذا الاتجاه/ التوجه، معتمدة "المحكية" لغة كتابة... فكان ما كتبه بها وخصوصاً ديوانه الذي حمل عنوان: "الولادة الثانية" بكل ما في الـ إلى ثلاث دينية ليس فقط ترجيحاً واصحاحاً عما كتبه في حياته في ديوانه السابقة في مستوى القصيدة الجديدة: على معجودية تفوقه فيها قياساً على بعض مجاليه (السياب مثلاً...) وإثماً أيضاً، يمثل فشلاً كلياً في مستواه مشروعاً فقد كان همه (أوهمه- لا فرق) هو "تحديث اللغة" من طريق اعتماد المحكية لغة كتابة فإذا به يقدم شعراً هاشلاً وقد كان هذا الموقف منه مثار خجل بينه وبين غير واحد من مجاليه، شعراء ونقاداً معجدين.

-4-

في سياق هذه الرؤية التجديدية- الجذرية جاءت مجلة شعر التي ترأس الخال، حلقتها التي ضمت شعراء طالعين كانوا، بداية في الأقل، يتلقون توجيهات تعليمات في كيفية إرساء مفهوم جديد للشعر (13) ففقد أسس الخال رؤيته التجديدية منطلقاً من كون "الحداثة" كما يتناها فكرة واتجاهاً أدبياً، تتمثل أكثر ما تتمثل في أنها "نظرة حديثة إلى الوجود فهي ابتاع وخروج به على ما سلف" فهي، وفقاً لهذه النظرة، كل ما يطرأ من جديد على نظراتنا إلى الأشياء فينكس في تعبير غير مألوف وهي مرتبطة بتطور نظراتنا إلى الحياة وكيفية معاناتها... كما أنها تفرض بروز شخصية شعرية جديدة ذات تجربة حديثة معاصرة... وهذه التجربة فريدة تعرب عن ذاتها في الشكل والمضمون معا "وهي،

النابض عن خلجات نفوسنا وتأملات عقولنا (10) فكانت المحصلة، بالنسبة له شخصياً، أن كتب بالمحكية اللبنانية فأضاع شيتين، في آن معا، بهذه الكتابة/ التوجه: الشعر إبداعاً، وتاريخه الشعري حركة... لا كل ما أنتجه في إطار دعوته هذه، لم يستطع وقوفاً على قدميه، وظلت محاولاته فيه محاولات لم تأخذ النقد والبحث الأدبي، فضلاً عن القارئ الجاد، بالجدية التي كان... "الخال" يرجوها لها... مثله فيها مثل الميت لا أرضاً قطع، ولا ظهراً أبقى.

- ومثل نازك الملائكة المصدر الثاني في ما طرحته من سؤال مضاد لسؤال الحداثة، وذلك من خلال ما عمدت إليه من "استقراء قوانين جديدة على أساس الخطوط الكبرى التي رسمها ذلك العالم الغد" الخليل بن أحمد الفراهيدي (كما جاء في كتابها: "قصايا الشعر المعاصر"... متخذة إلهاماً متزمتاً هو إلى السلفية أقرب منه إلى أي موقف آخر... مما شكل "نقياً" نظرياً لكل حرية في ما دعت، هي نفسها، بداهة الحر.

وكان أن خفقت حركتها الشعرية شاعرة، وحاصرت حركة الشعر الجديد بنظريات لا تفتح أي سبيل حرية الشاعر الحديث... فكان أن أوغل هذا الشاعر الحديث في الزمن الشعري الجديد باحتراره الجديدة واحدة، في حركتها ما نتجت عن تلك "الجنود المستمرة" مشددة على وجوب الخطوط إليها لا تملكها، والآن- كما رأيت وقالت- سقط الشعر والشاعر. وفي حين عمدت "شعر" من خلاله تجمعها إلى إسقاط الهيمية التي كانت للقصيدة الرومانسية على الوجود الشعري للشاعر العربي المعاصر، والتقدم بالقصيدة الجديدة بفاهيمها الشعرية المعاصرة (مفاهيم الحداثة والتجديد)... كانت نازك تصر على ما أشاعه شعرها بداية من تصورات كان إلتزامها والتمسك بها من قبلها يدفعها إلى مهاجمة كل ما تجدد فيه "افتراقاً" عن أطروحاتها أو ثقلاتها هذه وقد أخذت نفسها، نتيجة هذا الموقف بالزمنين كلاسيكيين هما دقة التعبير، وفخامة اللغة الشعرية... بما شكل لديها إلتزاماً صارماً بالمعايير الموروثة... بينما كان شاعر مثل يوسف الخال يدعو إلى التوصل على التحرر من القوالب القديمة، داعياً الشعراء الآخرين إلى مواصلة تطورهم، أخذين طريقهم، في مسار التجديد هذا، باتجاه مادعا به التعبير الحر الذي يكون أكثر احتلاطاً بالحياة العادية وفي حين كان يوسف الخال (أو أي شاعر آخر من المعجدين) مسكوناً بإرادة التجديد وتبسيط التعبير الشعري... نجد نازك تبحث في ما يكتب من شعر جديد عن تلك الحروفقات، التي تصدأ خروجاً غير مقبول ولا مبرر على قواعد اللغة وعلى العروض الشعري.

تفصل عن معناها، لذلك اقتضى بناء الكلمات كأصوات وكعلمان لآثارها العاطفية بمجموعة الصور (في تزواجها) والرموز والاستعارات في إدراكها الحدسي سر التجانس في الأشياء غير المتجانسة، كما يقول أرسطو (16).

وإذا كان يوسف الخال قد أسس شعره مجلدا أهداها بهاجس تكوين تيار شعري جديد... وأن المجلة قد شقت طريقها فعليا بحثا عن شعر جديد، وتصور شعري جديد (17) وإذا كان الباحث في تاريخ الحركة الشعرية الجديدة ورصد مساراتها يجد اسم شعر مقترنا بالحركة بفعل ما طمعت فيه ودعت إليه من تغيير في بنية القصيدة وفي الواقع الشعري والحياة الأدبية المصرية... فإن يوسف الخال، كتابات وتوجهات، هو المرجع الأساس في كل ما أصدرت عنه هذه الحركة من تصورات تجديدية. فمن يرجع إلى ما كتب الخال في شعر (منذ العام 1957 بدايتها)، وحتى ما كتب قبل هذا التاريخ، لوجده يؤكد فكرة أساسية ذات أهمية في وعي طبيعة حركة التجديد في الشعر العربي فهو لا يعد التجديد عملية رد فعل على ما سبق من أشكال شعرية، وإنما يعود بهذا التجديد إلى تميزات الحياة نفسها التي تفرض بدورها، تغيير في توجهات الإنسان، وفي طبيعة تعامله مع العالم فحركة الشعر الجديد حركة تطوّر. أما إذا كانت لها "طبيعة ثورية" فإن كل تحول عميق في البنى الفكرية والثقافية والأدبية والمجتمعية لابد أن يأخذ مثل هذه الصفة الغيرة فالحياة لا تتغير ذاتيا، وإنما بفعل بحثك بهذه الذات مجددا حيويته، ومعمقا أثرها الخي. هذا الفعل هو الثورة، أم التزعة الثورية عند الأفراد بمعنى البناء، وليس التدمير.

إلى جانب هذا، كان الخال يؤكد على تراث الشعر الغربي وأهميته بالنسبة لتجربة الشاعر العربي الحديث... وسيكون اسم البيت هو الأكثر حضورا في كتابات الخال فهو الشاعر الذي تعقب خطاه في أكثر من مستوى، والذي سيكون لأثره عليه أهمية حقيقية... فقد تبنى الكثير من مفاهيمه في الشعر، وعن الشعر أوسار على هدي ما تفكر، داعيا إلى ما دعا إليه من تحول في حياة الشعر العربي المعاصر، وفي واقع القصيدة الحديثة.

-5-

إن شعره في المجلة التي كرست نفسها، بقوة واختيار، للشعر الحديث، مما أتاح لها أن تترك أثرا ذا قيمة فني في الأساس، على الحياة الشعرية العربية، وأواخر الخمسينات ومطلع الستينات وإذا كان يوسف الخال هو الشخص الأهم فيها والأكبر تأثيرا، الذي وقف وراء هذه المجلة - الحركة -

بهذه النظرة، "في كل شيء لافي الشعر وحده، موقف كيان من الحياة في المرحلة التي نجتازها". أي أن الحداثة في أبعادها هذه من خلال ما تفتتح من آفاق، حركة إبداع غاشي الحياة في تنيرها الدائم ولا تكون وفقا على زمن دون آخر وهي في المحصلة نتاج عقلية حديثة تبدلت نظرتها إلى الأشياء تبدا حديرا وحقيقيا انعكس في تعبير جديد. (14). - ولشعر عنده، فن والفن لا غاية له غير التعبير الجميل عن الذات في لحظة الكشف والرويا... والشاعر، كما يريد له أن يكون مسارا وروية وعملا، معني بعملية الخلق، لا يسواها.

- والشعر لغة- أي وليد مخيلة خلاقة لا تعمل عملها الفني إلا بالغة (...). فاللغة نظام يعتمد ككل نظام، على بعض القواعد والأصول التي لاغنى عنها... والقصيدة هي وليدة مخيلة خلاقة لا تعمل عملها إلا بوساطة اللغة وكذلك الأسلوب، هو الآخر، نظام قائم على بعض الأسس المحتمة، فـ "هو الذي يحوك التسك بقواعد اللغة وأصولها إلى شيء يتيح للشعر على يد الشاعر المدح أن يصبح أكثر من مجرد تعبير مألوف".

- ثم انعم المردى والفرد الذي حسنت به تجربته... فالقصيدة "خليفة عضوية وتجربة الشاعر" أي معنى القصيدة هو فعل إنشاء القصيدة. أما معنى القصيدة الخارجية فينسج مع نموذج المعنى أي يتطور إلى التكون بتطور المعنى ولذلك كان المبنى الخارجي والمعنى الداخلي واحدا... بمعنى: ولا دهما في عملية الخلق معا.

- وهنا تأتي الاستجابة للمفهوم الشعري الجديد الذي هو مفهوم "ينبع من صميم حياتنا وبيئتنا الاجتماعية وتطور حياتنا، وهو يتلخص في أن الشعر تجربة شخصية يقلها الشاعر إلى الآخرين بشكل فني يناسبها". وإذا كانت كل حركة نمو وتطور تأتي مقترنة بالحرية (حرية المبدع، وحرية الإنسان الاجتماعي) فإن غناها (مهما كانت درجة لغتها بأفئسا ومواهبنا، ويخصب حياتنا وغناها) لا يكون بالاتفاق "على أنفسنا وعلى تراثنا فنحن جزء من الناس في كل مكان وتراثنا جزء من التراث الإنساني الواحد المتراكم عبر الأجيال، ولذلك علينا أن نتفاعل مع هؤلاء الناس ونتعامل على قدم المساواة معهم، وعلينا أن نحسب تراثنا جزءا من تراثهم (15).

باختصار وكما يلخص "الخال عن الشاعر الناقد الأمريكي ارشيبالد مكليش ويثني ما يقول فإن "القصيدة أسلوب تستخدم فيه الكلمات كأصوات وكرموز، وهي لا

مكرّساً نفسه، جهدا وعملا لضرب من ضروب المثالية الدينية التي وجد فيها، وفي الأخير، تجسيدا للمثالية الثقافية ولعقيدته في الحياة. فقد رأى الصليب الوجود كله بلا استثناء كما وجد في المسيح خلاصه دون ما حدّ (18) وهو وإن حاول في بعض ما كتب في هذه المرحلة من حياته وتفكيره أن ينقل لنا أرمّة الشاعر العربي المعاصر على غير وجهها الحقيقي معربا عما يعاني (شخصيا) في قهصبة (أو مشكلة) التعبير، فإنه لم يعالج هذه المشكلة/ القضية إلا معالجة سطحية، تمثل فيها اغترافه أكثر من تمثيل الأزمة نفسها وأوضح مثل على هذا الاختفاق ما كتبه في إطار ما عدّه حلا أو خروجا من الأزمة... ولعل الأزمة الأساس، بالنسبة للمخال شخصيا، نابعة من كونه لم يستطع إثارة إهتمام عصره به شاعرا على العكس مما هو الحال مع مجلة شعر التي غلّدت الكثير من المعاني التي أنارتها واكتشفتها "معان ضائعة" في مشروعه الأخير لذلك كانت أزمته أزمة نشأة عن هذا الاحساس الذي حاول اغتفاء وراء بعض المواقف والآراء العارضة التي تعرّض عن يأسه عن الاحاطة بكل ما كان يحلم به أكثر من تمثيلها عن أزمة شعرية معاصرة... كما أراد أن يعكس ذلك في ما كتبه

فذلك لأنه كان بصورته النقدي ووضوح فكره الشعري- النقدي قد جمع حوله جانباً من الوسط الشعري، اللبناني والعربي، وكان أن أثر في هذا الوسط فكرا وتفكيراً أكثر من تأثيره شاعرا- وعصوموا في ما يتصل بالحداثة- بل إنّ الشاعر فيه قد غاب غيابا نسبيا، ونهض الناقد الموجه الذي يهتم بالأفكار الحديثة للتجربة الشعرية الجديدة... فكان تطوره النقدي قد فاق تطوره الشعري، وراح يوسع في خسوته الشعرية هذه عن طريق النقد (نقد الأفكار الشعرية السائدة) وعن طريق الترجمات أيضا... في حين ظلّ في شعره، الذي كانت له فيه بدايات موفقة، شاعرا توقف به سعيه التجديدي (في القصيدة) عند تلك البدايات التي داخلها شيء غير يسير من الابتكار فقد مضى بتجربته الشعرية إلى أفق مغلق لم يستطع اختراقه له. وقد ذهب في نكوصه الشعري هذا باحثا عن تزيير فوجده في ما يمكن أن نعدّه وهما ذاتيا... وهو القول بالاصطدام بسدّار اللغة فهل أرادنا أن نربط تراجمه الشعري بهذا الوهم الذاتي... الذي حاول أن يجعل له صورة الحقيقة ويطره بمظهرها؟

وفعل هذا الموقف أخذت الرؤيا الجديدة تضاهل أمامه أو في وعيه، فضلا عن أنه أهمل جانباً كبيراً من طاقته الشعرية بحثا عن حالة جديدة توهم فيها إغترافا من عالم اللغة

## الإحالات:

- (1) كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيروت 1984 - ص 10
- (2) كمال خير بك- المرجع نفسه ص 64، 65
- (3) انظر هذه "المناظرة- البيان" مثلية ومهذبة ومختصرة في يوسف الخال: الحداثة في الشعر- دار الطليعة بيروت ص 79 وما بعدها - (وكانت قد نشرت بنصها الكامل، في "محاضرات الندوة اللبنانية" العدد الخامس 1957)
- (4) كمال خيربك: مرجع سابق ص 93
- (5) يوسف الخال: الحداثة في الشعر ص 6
- (6) يوسف الخال: المصدر السابق ص 93
- (7) جاء هذا في "مباحرة" التي شارك بها الخال في مؤتمر روما حول الأدب العربي المعاصر، الذي نظمته وأشرفت عليه المنظمة العالمية حرية الثقافة أنظر أعمال المؤتمر، ص 42
- (8) انظر أعمال مؤتمر روما - مصدر سبق الإشارة إليه ص
- (9) يوسف الخال: الحداثة في الشعر ص 6-7
- (10) المصدر السابق ص 8
- (11) لمصدر نفسه ص 8
- (12) يوسف الخال في أعمال مؤتمر روما - ص 29-30
- (13) لو عدنا إلى ما كتبه الخال في افتتاحيات "شعر". وضمّ بعضه أو الجزء الأهم فيه كتاب: الحداثة في الشعر، لوجدنا هذه النزعة التلميلية التوجيهية طاغية على ما كان يكتب أو يقول، وكأنه معلم الحداثة الأول يعلمها لطلابه وللشعراء الآخرين في صفها الأشدّ قربا من إدراك المعلم بكل ما يحكمها، في طوره، من أصور، أو في ما نتحكم إليه من نوحات وقد جعل أحد فصول كتابه "حداثة في الشعر" محاولات في تفهيم الشعر الحديث"
- (14) الحداثة في الشعر ص 15-16-17
- (15) المصدر نفسه ص 14، 20، 21، 22، 25، 31، 33، 51
- (16) الحداثة في الشعر مصدر سابق ص 77
- (17) كمال خيربك حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ص 65 (18) يوسف الخال: الحداثة في الشعر ص 105

## البيت الشعري الشائع

سامي الحاج علي\*

إن الشيوخ مسألة نسبية، ما في ذلك شك، فما هو شائع اليوم قد لا يكون كذلك عند من كثرت الأجيال في طواها النسيان وكان من الممكن أن تكون شائعة في عصره. وكتب الشيخ والأدب تجربنا أن الشاع في العصور الأدبية الأولى لم يكن مجرد أبيات بل كان قصائد يرتثها يحفظها، الرواة، والهلوة، عن ظهر قلب منذ السماع الأول، ومنهم من كان يحفظ الكتاب بمجرد النظر وتقليب الصفحات لأبينا في هذا المقام لم تكن هذه الروايات صحيحة أم ملفقة فهي تشبه طريقة الشاعر في شاع عند أنه عن أدائها الشعرية معيار يتم المعايير لما شاع عنده في مرحلة ومنه أخرى مما كانت مما عند غيرها من الأمم. ومهما دل عن تلك الشعوب وتدرج بتدريج، وكبير حاجر اللغة، ومهما كنا نحفظ بفصل التعلم والترجمة أبيات شعرية لأمم أعجمية، فإنها تبقى استثناءات تؤكد السبب ولا تمهيا.

والشيوخ مسألة نسبية أيضا حسب الأفراد والطبقات والفئات داخل المجتمع الواحد... فكل حين شعراؤه المفضلون الذين يحتفظ بهم أبيات يراها شائعة، وقد لا يعرف لإنسان آخر جهل بها. وأطرا أن من تربى على سماع الحبيب الذي يأتي به أحمد شوقي أو حافظ إبراهيم أو إبراهيم ناجي يستغرب أشد الاستغراب حيث يسمع من جيل بعده جهل بأسماء هؤلاء الشعراء فكيف باستحضار أبيات من شعرهم. والأكيد أيضا أن ما شاع لدى الطبقات المحدودة الحظ من التعليم يختلف عن محفوظ الأفراد المتعلمين تعليما عاليا... لكن مهما بلغت الاختلافات فإن مشتركا شعريا يظل قائما وهو ما تعنى به هذه الدراسة، ورغم أن مشهد قطيعة مع الشعر الحر والشعر المثور أو الشعر المرسل وشعر القلعة... وهي قطيعة يعلنها العصب ويدعو غيرهم إلى فهم التجارب - إلا أن ذلك لا يمنع أن توجد اشعار قادرة على تخطي عامل الزمن فحضرها الشيوخ في ذاكرة المتلقين محترقة بحز المكان والزمان وتأييد الأدوات والمواقف فتمازج فيها القديم مع الحديث وتراجمت من خلالها متناقضات عدة.

قد نساءل عن أهمية الكشف عن هذا المشترك الشعري الذي يتغيه ولماذا نتعب



كثيرة هي البيانات الشعرية الشائعة، وإن

لها من السلطة ما يجعلها محفورة في كل ذهن حاضرة في كل مقام لكنها رغم كثرتها ليست إلا نغزاً من بحر الشعر الذي أرقده آلاف الشعراء بملايين الأبيات والقصائد فهي صفوف مراحل ممتدة من مسيرة الشعر والإبداع. ولذلك يبدو التساؤل الذي تطرحه هذه الدراسة مشروعا وطموحا لأنها ستبحث عن أسباب الشيوخ والانتشار وستحاول الإجابة عن سؤالي:

لماذا لا يشيع من إبداع الكثير من الشعراء على امتداد مراحل شعرية وتاريخية طويلة إلا بعض الأبيات دون غيرها؟

ماهي الخصائص التي تحول بيتا شعريا إلى بيت شائع؟



نفسه\* (3). إن النص - بالمظهر البيوي - كدلالة مستقلة متغلقة متفصلة عن ذات المبدع والمتلقي، قد استحب إلى القارئ مع البيوية. عوضه النص البيئي على أفق التوقع. إن المحسنة يتناول النص مسلحاً بأفق مرجعي وثقافي وذاتي يبنى فهمه لما يقرأ. وبما أن أفق التوقع، متغير من فرد إلى آخر ومن جماعة إلى أخرى ومن عصر إلى عصر ومن مكان إلى مكان. فإن قراءة النص ستكون مختلفة متغيرة باختلاف القراء، أو على الأصح، باختلاف دهر القراء والقراء. إن النص بالتالي لم يعد ما يعنيه ولم يبق هو هو إذا تغيرت وحدته الدلالية. وذلك ما يحول النص إلى نصوص أو يتحول إلى نص ذي قراءات ودلالات لا متناهية. يقول أصحاب طريقة التلقي: "إن القارئ لا يفسر النص بطريقة قطعية بل إنه يتجه ويعيد كتابته" (4). وهذا أول ما يؤسس لأن تعتبر البيت الشعري الشائع نصاً ذا دلالات نزوم الوصول إلى بعضها... رغم أن آياتها غائبة قد تستحضر وحاضرة قد تيب بعضها كمن في الجاهلية وبعضها الآخر كتبت في القرن العشرين متروعة من أكثر من قارئ. فلا استجمام بينهما في الظاهر. ولا هي محصورة محدودة. فكيف تعتبر نصاً؟ الحق أن "سرفنة" نص والشفرة المعيارية نص. رغم غياب السمات والاستجمام والتجريد الذي تقتضيه تشديد على نفي تجريدي حديث يحول الحديث عن البيت الشعري الشائع كتصنيف. إن التعريف الذي تقترحه اللسانيات الوصفية للنص يقول إنه "متتالية منسجمة متسقة متماصة من الجمل ذات وحدة دلالية تحددها القواعد والإحالات النصية والمفاهيمية" (5).

ولسانيات الخطاب تعرف النص بأنه "نسج من التشكيلات اللغوية وبنية من الأساق المتفاعلة لإنتاج الدلالة" (6). وقد عرفنا بأن النص يتأسس مع القراءة تماماً مثل بيتنا الشعري الشائع الذي نرزم تأسيسه مع قراءته، لأنه محض ما استمر في الأذهان من النصوص والتشكيلات اللغوية والوحدات الدلالية، بعد تحقيق التلقي الجمعي. وقد رأينا أن هذا الوعيد الجمعي يبنى متفاعلاً مع عناصر أخرى كالذاكرة والدافقة والمنظومة الفنية ليتشكل في بنية ذهنية تأويلية بها يحكم ونقوم وسدد وبها نمثل ما يسميه "هايدجير" "التحيّزات الخاصة". وهي التي تحكم القراءة والتلوق يقول عنها "التلوق غاضع لتحيّزات خاصة. وهي التي تحكم تحريتنا لشئ ما، هي التي عن طريقها يقول لنا كل ما نلقاه شيئاً ما" (7). وهكذا يصبح البيت الشعري الشائع مقروماً في بنية العقل الأدبي يتدخل في العمليات الذهنية التي بها تتفاعل مع الواقع والوجود فكيف الوصول إلى هذا النص الثانوي الذي يعدنا بالكشف عن اتصالات وتفصلات مهمة في تاريخية وجودنا. نحن نريد أن نسأل هذا النص للجمع عن لا وهي جمعي

أنفسنا في تفسيه والبحث عن أسباب شيوعه وخصائصه تحوله من بيت مبدع إلى بيت شائع، ولحق أن استكناهه ضروري وخطير لأننا عبره نكتشف منظومات القيمة المحسنة في الأذهان. وهي منظومة قيميّة ذات ثوابت ومتحولات لا بد من تلمس دلالة ثوابتها ودلالة أخرى لتحولاتها إذا ما رما وعيا بدواته وتاريخية حياتها. إن البيت الشعري الشائع هو بعض محروسا الذي نتوخا عليه هو تصوراً للمؤسسة الأدبية في تعاملها سقية المؤسسات المجتمعية؛ وهو النص الذي اتفقا عليه مثلاً لدهيتا وعقيلتا وهو البنية الثابته التي تمثلت وتعضا. إن البيت الشعري الشائع هو ذاكرتنا الجماعية وذائقتنا السائلة ومعلم من معالم شخصيتنا الأدبية والحصارية؛ عره تشطلي حدود الفردية لمسك مفاسم مشترك تشطلي الذاكرة الشخصية المتلونة الخؤون، ويشطلي الدافقة الفردية المتحددة بعوامل خاصة في التشبث والتكوين، ويشطلي المنظومة القيميّة الضيقية التي تتلون بالإتجاهات الحرة أو ضيقة. بيت الشعري الشائع نص/جمع هو ظاهره نصية مرتبط بمجم النص الاجتماعي ونفس بعض مفاهيمه كالاشمور الجمعي والوعي الجمعي. وهو أيضاً ظاهره جسمانية لأن ما شاع عند مجتمع ما في فترة تاريخية ما له دلالات اجتماعية والإيديولوجية التي لا بد من الوقوف عليها، وهو أخيراً ظاهرة أدبية لأن البيت الشعري الشائع محكوم بظاهرة الإبداع وظاهرة التلقي بل إنه ما يتبقى بعد الإبداع والتلقي منفرس دالا على قاعليتهما في الوجود الإنساني. قد نعترض على اعتبار البيت الشعري الشائع نصاً. ومفهوم النص موضوع خلاف في مثله مثل مفهوم القراءة آخر الموجات النقدية الغربية مثله في نظرية عقد والتفكيك قتلت النص المحدد الثالث بعد أن قتل المؤلف عند البويوين. هما يذهبان أن لا وجود لنص محدد معين إلا لا توجد إلا القراءات الحافظة الفاشلة لنصوص متلاحقة. إن القارئ - عندها - حر في كتابة نصه وهو المسؤول عنه وأمامه في نفس الوقت (8).

بل إن فعل الكتابة ذاته هو تكثيف للعموض ومضاعفة لألوان الاختلاف ومن هنا انعدم المحور المركزي في النص فكان المعنى لا نهائياً وكانت القراءة لا نهائية؛ يقال "إن المعنى عندهم إذا تمّ مات" وينظر أصحاب التزيين لجمالية الانتشاح حيث النص المفتوح في البده والتشهي. النص مفتوح في تكوينه لأنه رماذ نصوص أخرى سبقته وزامته وهو سجين اعتماده عليها وعلى الشفرات واللغات السابقة (2). وكل نص جديد إنما يبي باعتباره تناساً والنص مفتوح في "منته" لأن دواله متخالفة واختلافها هو الذي يجعل لها معنى ويمنح أن يكون لها معنى محدد في الآن

فهي في مناطق تونسية عديدة مصاحبة لاحتفالات الأعراس ولذلك فهي تكاد تكون محفوظة من الجميع.

● الأعيان وماراها من وسائل إعلام تدعها... وهي إذا ارتبطت بالشعائر والأساطين كانت أكثر ذيوغا وشيوغا... فيها بصاف سحر الشعري إلى سحر الصوت وبراعة النح والأداء وربما كان البيت الشعري في هذه الحال رهين بواطن الدواوين يعطى عليه "النسيان" إلى أن يتاح له أن يؤدي في أغنية "تبتها" وسائل الإعلام فيغلب أكثر من شائع.

● البرامج المدرسية والمختار الشعري فيها فكل التلاميذ أمام قصائد شعرية واحدة وهم ملزمون بالتفاعل معها في سني تكوينهم وذلك ما يرسخ في الذاكرة الجمعية أحيانا بعينها ويغضب حظ أبيات أخرى.

● المطالعات والالتزامات الفردية توجه كذلك نحو انتشار أبيات شعرية دون أخرى. ومن هنا كان للتوجيه نحو مطالعات بعينها دخل في التفاعل مع أبيات شعرية شخصيصة ولنا في عاطفيات المرافقة و"التحسس الأيديولوجي" أمثلة دالة ولنا في الإقبال على الجعيد "الفصية" / والإقبال على المعنى/ المرغوب أمثلة أخرى.

كل هذه محضات خارجية قد تنصاف إلى أب الشعير أو عدمه هي مسألة الذاكرة. فيمكن أن تسعفني الذاكرة بما أساءه عبد الوهيبي في اليوم شائعا قد استغربه بعد مدة وكأني أسبعم للمهمة الأولى لأن الذاكرة متولدة حسب الحالة النفسية. وهو ما يحتم الخروج إلى الجمعية المخففة من مرزاجية الذاكرة والمتركة لمسألة صمن نطاق الظاهرة الاجتماعية التي يمكن تقنيها وتحليلها بالوقوف على محدداتها الموضوعية، فما تنضفر الذاكرة الجمعية على نسيانه وتحمله لن يكون شائعا ومشهورا. وللوصول إلى الذاكرة الجمعية وشرط الجمعية في تحديد الأبيات الشائعة كان لا بد من عتبة قد لا تصل إلى تمثيل المجموع بصورة مطابقة تماما، لكنها تقري أكثر الصور إمكانا وأقربها إلى التبدل. ومن هنا كان الالتجاء إلى المنهج الإحصائي وإلى العمل الميداني باعتقاد استيان يوزع على "جماعات" مختارة. وإذا ما حلت مسألة الجمعية باعتقاد الاستيان فإن مسألة المعطيات الخارجية للشعير دعت إلى اعتماد مفهوم قابلية الشعير. إس لا نستطيع أن نغزم أن شعير البيت عائدا إلى سبب واحد محدد هو لدايعته أو قنيتة أو شكله أو مضمونه أو كونه صمن أغنية شعبية: قد تلقى أسباب متضاربة ومن المتعارف تحديد عامل دون آخر... بل إن هذه الأسباب متوالدة أيضا... فما رشع يتاكي بلحن ويؤدي في أغنية قد يكون هو بعينه ما رشعه ليكون شائعا. وبذلك يكون الوقوف عند الأسباب الخارجية لشعيرة صمما للجواب تكمله الأسباب الداخلية الأولية. والأمر نفسه ينطبق مع تفسير الإقبال عليه

نستكنه وعن وهي جمعي نفتقله وعن 16 قرنا من الإبداع الشعري ماذا فعلت به وماذا فعل هو بها ؟! إن أية قراءة هي "عملية مسح للمعلومات من الذاكرة وربطها مع الخطاب المستهدف". هكذا يجربنا خبراء الذكاء الاصطناعي (8).

ولذلك أظن أن مبحثنا في جوانب عديدة منه مطروق في القديم والحديث. وقدنا ميز صاحب كتاب "عيار الشعر" بين الشعر والقصر والشعر والخيمة (9) الأولى تتناقله الألسن وتسير به الركبان محتفظا على مر الأيام بقوة معانيه، أما الثاني فبراق سرعانا ما تزعزعه الرياح.

وانته نفاد الشعر القدامى إلى هذه الظاهرة وادركوا أن أبياتا من الشعر تقشو وتنتشر أكثر من أبيات أخرى ولعلنا سموا البيت الذي يطغى على سابقه بالمجدود. يقول صاحب معجم البلاغة "المجدود من الشعر ما اشتهر وجري على ألسنة الناس" (10) وأشار نقاد كثير إلى اشجار سارت بها الركبان وتناقلها كل لسان فكان الذبوع مقياسا لا في تفاضل الأبيات فحسب بل في تعاضل الشعراء. يصب دس سلام يولف كتابه "طبقات فحول الشعراء" (11) وهو يعني بالفحول الشعراء المجيدين الذين تتناقل أبياتهم الشهيرة ومن هنا كان الشعر سلاح الشاعر في مساحلة النعم لا فعل الإبداع ماهر بحث عن الفشل حاله الذي يحفر لاسم على صخور الغناء ليقى على الدهر القصيد.

### قابلية للشعير:

قد يبادر الذهن المنطقي إلى تقسيم الأسباب المتحركة في ظاهرة البيت الشعري الشائع إلى نوعين: أسباب داخلية ترجع إلى جمالية البيت تجعله ملائما للحافظة قريبا عد استدعاء الذاكرة يسير التخزين سهل الانطباع بمجرد الإطلاع والتريد... أما النوع الثاني فيعود شيوعه إلى أسباب خارجية تعدد الخصوصيات الجمالية إلى الظرف الاجتماعي أو التاريخي، فمما يستمد انتشاره ليحفر تواجده "الدائم" في الذاكرة الجمعية باستغلال لمعطيات خارجية عن قنيتة ولنا الكثير من الأمثلة المقتعة حول النوع الثاني يمكن أن نذكر منها:

● الأناشيد الوطنية الرسمية التي لا يغفر لأي مواطن أن لا يستحضر أبياتها لأنه يلقنها صغيرا أو يستبدعها بصورة تكاد تكون يومية وبذلك تكون شائعة في أي امتيان باحث عن البيت الشعري الشائع داخل حدود الوطن. ومن لأناشيد ما يتخطى حدود الوطن الأصغر إلى أوطان أخرى أكبر والظاهر أنها تسير إلى أن تكون أكبر وأكبر ● أشعار المناسبات والأعياد والاحتفالات وهي يحكم تكررها وارتباطها بما لا ينسى في حياة الفرد والجماعة لا بد أن تحفر في الذاكرة ولنا في برقة "البوصيري" مثال واضح

والمتنديات والمهرجانات. لكن هذا الطابع الأني العابر يعبر لحظة التلقي والسماع هو ما يقلل من فرص الشبوع والرسوخ. وقد لا يستحضر المرء من قصيدة كاملة استمع إليها وتفاعل معها غير سطر فهل نكتفي بالسطر دلالة على الشبوع. الحق أن السطر لا يشكل الوحدة البديلة عن البيت. قام المعنى والتشكيكية الإيقاعية اللحنية تتجاوز السطر إلى المقطع. لذلك لن نهتم بالسطر الشائع وستطالب مستجوبينا بمقطع كامل كما طالبناهم بيت شعري كامل في استبيان الشعر العمودي. واستوجب ذلك أن نتجاوز صدورنا وأعجازنا نعلم حق العلم مدى شيوخها وانتشارها مثل 'لكنه ضحك كالبكاء' و'استدعي أزمة تنصرجي'. يبدو الأمر تشددا وتصفيا لا مبرر له لكننا نهتج البيت الشعري الشائع لا لئلا السائر والحكمة الشهيرة وهما مبحثان أثبتا دراسة قديما وحديثا وربما احتجنا إلى ما درس عنهما في تناول قابلية الشبوع داخل الإطار الشعري.

بقطة أخيرة قبل أن نستعرض الأبيات بمختلف درجات الشبوع نخص نسبة الأبيات لأصحابها من الشعراء قديما وحديثين وهي عملية استغرقت منا جهدا دون الوصول إلى نتائج مرضية. بليت أبيات ليست قليلة تبحث عن أسماء 'محبهم' وتنته على يقين بأن أبياتا كثيرة منذ القديم لم يعرف بها قائل محدد.

الاستبيان: كأن ما اقترح على العينات مفتوحا يطالبهم بتسجيل ما يستحضرونه من شعر عموديا أو حرا قديما أو حديثا. تنص الجمل المتضمنة لورقة الاستبيان على أن: 'كما يحفظ شعرا يتصور أنه ليس الوحيد في تذكرة'. هو شعر منتشر عند الأغلبية والأكثرية من المتعلمين بمصر قديم وبمصر حديث، عمودي وحُرّ. فالجاء تسجيل كل ما 'يحفظ على بالكم' منه.

ولقد وزع الاستبيان على أربعة دوائر: دائرة تلمذية من طلاب السنة النهائية من التعليم الثانوي، ودائرة ثانية من المدرسين ذوي المستوى الجامعي مهما كان اختصاص تدريسيهم، ودائرتين من الموظفين الإداريين يعمل بينهما المستوى التعليمي. أثمر الأمر ما يفوق مائة وخمسين ورقة احتير منها ما اعتبر جديدا وأمينا شرط أن ينقسم المختار الشعري حسب الجنس والنسب والإرباط بالحلقة التعليمية. انتهينا إلى أربعين ورقة فقط توزعت على أربع مجموعات: عشر ورقات من كل دائرة ذكرت سابقا شرط أن نتحصل في الأخير على عشرين ورقة نسائية وعشرين ورقة لم سنهم فوق الخامسة والعشرين وعشرين ورقة لم له صلة بالبرامج التعليمية درس أو تدريسا. وكنا نهذف إلى الوقوف على علاقة السن وعلاقة الجنس وعلاقة التعليم بمسألة الشبوع والذيوع وقرض هذا الاختيار أن يكون كثير من الأوراق

عند المطالعة أو اختياره ضمن مقرر مدرسي كنموذج ينبغي أن يحتذى ولا يمكن كذلك أن نحدد إن كان البيت وراء شهرة صاحبه أم أن شهرة القائل هي المؤثر الفاعل وراء شهرة البيت. فكثير من الأبيات تحضر بدون صاحبها وقلما نستحضر شاعرا دون أبيات عرفت عنه 11 بل إن أبياتا عديدة لا يعرف لها قائل محدد فتسبب إلى مجهول أو تسبب إلى أكثر من قائل. وإذا ما أقررنا أن شيوخ أبيات يتخطى حدود الاختيار الفردي إلى اعتباره ظاهرة نمسية أدبية اجتماعية فإنه لا بد أن نستبعد الصدقة والاعتباطية عند النظر في الأسباب لذلك كان لا بد من توحيد الأسباب الداخلية والخارجية إذ لا وجود لنوع مستقل عن الآخر غام الاستقلال. كلاهما يلتقي في قابليته للشبوع والأبيات التي تمكنت من استغلال معطيات خارجية لتقرض نفسها معبرا عن وضع أو طرف أو ظرف لم تصل إلى ذلك - مثلها مثل الأبيات التي اعتمدت جمالية ما - إلا بفضل قابلية للشبوع نحتضرها دون غيرها. ولعلنا بذلك نكون قد حددت عن السؤال المطروح بإلحاح مد بداية العنصر من درسه. ب. التساؤل عن العلاقة بين الشعرية والدبوع هل هي علاقة آلية أم اعتباطية؟ أي البيت الشعري الشائع عن مس الأبيات أو لأحد؟ ألا تنبع أبيات ليست عن قديم كرس من حنية والإبداع؟ ألا توجد أبيات رائعة حمات وشعر بكتهم لم تحط بالشبوع والانتشار؟ ليس لاحظنا لأدوار 40 ب. أ. ب. ح. هـ. دخل في ذبوع هذا البيت 'مختصون' 40 ب. أ. ب. ح. هـ. محددة عن أي سؤال هي مصادرة على المطلوب لأنه لا بد من تحديد البيت الشعري الشائع أولا قبل استطاق خصائصه ودلالاته الاجتماعية والحضارية.

ومفهوم قابلية الشبوع يمكن فقط من فتح المجال أمام كل الأبيات ويعني من استبعاد أي بيت لأننا قد نرى في تواجده شبهة السبب الخارجي الذي أقحمه إقحاما ضمن قصر الشعر المشيد.

### بيت أم سطر أم مقطع:

وضمنا الشعر الحر أمام مشكلة استوجبت كما ذكرنا سابقا أن نرد له عملا مستقلا. فمفهوم البيت الشعري متعقد فيه. وتلك ميزته وخصايته مقارنة بالشعر العمودي التقليدي.

عوض الشعر الحر وحدة البيت بالسطر أو المقطع وعرف هو أيضا انتشارا لبعض سطورهم ومقاطعهم وإن كنا نستطيع أن نغمز مسبقا أن الشائع فيه أقل حجما من الشائع التقليدي. وربما كان أقل تشبها لقومات قابلية الشبوع التي ندوس لأنه لا يحضى بنفس الدفع الاجتماعي والثقافي والمدرسي الذي يلقاه الشعر الكلاسيكي وإن كان يتميز بأنه شعر الملتقيات





- ما كل ما يتمى المرء به يسدره

تجري الرياح بما لا تشتهي السنين  
المتني

إن هذه النتائج تسير غالباً مع المتوقع وأنا أكتفي في هذه المرحلة من البحث بمجموعة من الملاحظات الأولية إن بيت "ألا ليت الشباب يعود يوماً" لابن الرومي مثلاً كان من المتصور أن يشيع لدى الأكبر سناً وأن تقل نسبة شيوعه عند الأصغر، ولقد كان الأمر كذلك إلى حد أنه انعدم تماماً في اقتراحات العينة الثانية ١١ والأمر ذاته يقال عن الأبيات الحماسية مثل "ألا انهض وسر في سبيل الحياة" للشابي فقد انتشر عند الأصغر وقل عند الكبار، أما أبيات القوالب الجاهزة مثل "إنما الأمم أخلاق ما بينت" لأحمد شوقي ومثل "الأم مدرسة إذا أعددتها أعددت شعباً طيب الأعراق" فقد سادت لدى الأكبر سناً وفلت عند غيرهم. وهؤلاء المتقدمون في السن لم يفرطوا بعد في أبيات ومقاطع ندرت عند غيرهم حتى كادت تعدم لم ينسوا بعد "سجل أنا عربي" لأحمد درويش و "والقدس عروس عربيتكم" لمظفر النواب و "للحرية الحمراء باب" لأحمد شوقي ولأحمد شوقي "لنوفيق زياد" لم ينسوها لكنهم لم يصلوا به إلى مصب الشائع أو الشائع جداً ولعلهم بذلك قد عكسوا عن مرحلة "الانتماء" وال"إيديولوجيا" التي أخلت مكانها ل"الانتماء" عائدة... إن صوت محمود درويش قد عرّضه زوار قباني متدبراً بصوت "مطربي اليوم" و"أغانيهم الشبابية".

أما عن "الشعر التونسي" فلا تسأل!! ولا تسأل كذلك عن أسماء التنظير والتحديث من أمثال أدونيس... هي قطعة بيتة... لولا الشابي ما استحضرت تونسي واحد بيتاً شعرياً تونسياً!! ولولا زوار قباني وبعده بدرجات محمود درويش... ما حفلت ذاكرتنا الشعرية بأصوات الحداثة والشعر الحر... إن إقدام الثورة التجديدية التحديثية لم ترسّخ بعد في الذائقة والحافظة والذاكرة. إن المعطى التعليمي لا يبرر ولا يفسر فاشباب مندرج في المقررات مثله مثل الشابي والمتني... والشعر التونسي تدعمه الصحف وسائط الإعلام إن لم تعززه المقررات المدرسية لكن لبيت الشعر أحكام أخرى.

إن الغرض المهيمن هو الحكمة يتنافسه الغزل والشكوى وإذا كان قتيبة قد فسر لنا منذ القديم شيوع النسيب والتشبيب باعتبارهما لأغلب القلوب وليس فرداً إلا وله فيه قدر ونصيب فإن أبيات الشكوى التي يزداد حضورها مع التقدم في السن... قد تحتل حدودها الدلالة الأدبية الصرف لتشمل واقعا حضارياً معيشاً وإلا فمفسر شيوع المتني: "ومن بكك الدنيا" "وكنى بك داء".

المتعلقة بدائرة الموظفين. والمدرسين قريبا من أوساط التعليم. كانت النتائج هي الحصول على خمسمائة وتسعة وثمانين بيتاً مقترحا في الشعر العمودي وتسعة عشر مقطعا في الشعر الحر أي أن معدّل الشعر العمودي كان يقترّب من خمسة عشر بيتاً في كل ورقة أما معدّل الشعر الحر فلا يصل إلى المقطع الواحد لكل ورقة. بعض الأوراق اقتصرت على أربعة اقتراحات في حين قاربت أوراق أخرى الثلاثين اقتراحاً.

شرط الجماعية أدّى إلى التمييز بين أنواع ثلاثة هي: \* الشائع جداً: وهو ما حقق أعلى قدر من الإجماع فذكر في اقتراحات المجموعات الأربع وتجاوز اقتراحه في كل مجموعة المرات الأربع.

\* الشائع فقط: وهو في مرتبة بين/ بين الشرط فيه أن يقترح من ثلاث مجموعات على أن لا يقل مقترحوه داخل كل مجموعة عن الثلاثة.

\* نادر الشيوخ: وهما حقق أدنى درجات الشيع دون أن تتفرّد بذكره مجموعة واحدة أو فرد واحد. الشرط فيه إذن أن تشترك في اقتراحه مجموعتان على الأقل وأن لا يقل عدد مقترحيه عن الثلاثة.

فوجدنا بأن نسبة الأبيات المعتمدة من الأبيات الشائعة عموماً كانت ضئيلة بما دل على أن الاختلاف الكبير من الإجماع، فما اختلف فيه يفوق بدرجات قصوى ما أجمع عليه... وما تواجد مشتركا بين المساهمات والاقتراحات بصورة تتخطى الحد الذي رسمناه لنادر الشيوخ ثلاثة وأربعين بيتاً من حملة خمسمائة وتسعة وثمانين (نسبة 3,3٪). ومجال الاختلاف يفضي مع الشعر الحر إذ وصل الأمر إلى سبعة مقاطع شائعة من جملة أحد عشر مقطعا مقترحا (نسبة 63,6٪). ولتعد الشائع جانا والشائع فقط في الشعر الحر كل المقطع المقترحة اندرجت ضمن نادر الشيوخ... ولا يخفى أن وراء ذلك أسباباً ينبغي أن نخصّص وندرس... وكان التناقص فيه على أشده بين زوار والسياب وكانت الغلبة للأول ١١

الأبيات الشائعة جداً في الشعر العمودي كانت نادرة فهي لم تتجاوز خمسة أبيات هي:

- إذا الشعب يوماً أراد الحياة

فلا بد أن يستجيب القدر

لأي القاسم الشابي

- الحيل والأيمل والبيداء تعرفني

والسيف والرمح والقرطاس والقلم

لأي الطيب المتني

- يا ليل العصب متى غبد

أقيم الساعة موعده

علي الحصري

جسد المتني ما نرؤاه وما نأمل .. تكلم بلغة الحب ولغة الغضب تسامي حتى طاول الأنبياء .. وتهاوى حتى طلب لمنية شفاء .. خضع ورفض تماما كما نخضع نحن اليوم رافضين ، أو كما ترفض خاضعين . ولا يسلأ أحد لماذا يحظى المتني وحده بـ 40% من الأبيات الشائعة جداً وما يزيد ع 20% من كل الأبيات المقترحة ولماذا ذكرت أبياته أكثر من مائة مرة في أربعين ورقة فقط؟

سهل يرجع ذلك "لأن إبداع قنسي هو أساسا إبداع للذاكرة؟ لقد سيطرت على قصائد المتني نزعة إحيائية لم تظهر في فنّ المبالغة لديه فقط بإحيائه للمجرّدات والجمادات .. بل ظهرت كذلك في إحيائه للأفئد التقلّدي واستشارته لنظام قيم متماثل في النفوس المخاطبة (بداوة وفروسية وبيانا) ثماني المتني مع الذاكرة الشعرية السائدة واتحد بنواتها فرشحته مثلاً لها ناطقاً باسمها . اشتغلت إبداعية المتني على أعداد ثلاثة :

١ بعد نفسي : يتمثل في الانشغال بالعمق الإنساني والاشتمال على الثابت والجوهري في التجربة الإنسانية ، وهو ممكن من خلال مع البيت الشعري الشائع لتستحضر أياته عند كل تجربة نفسية معينة .

٢ بعد أسوي : سئل في تبني المستحسن المنحجب من الإشارات الشعرية مبي ومعنى ، ولذلك كان شعره امتداداً لمتحضر أمارة في مسيرة الشعر العربي قبله كخط التوليد والإخترع وحط "عمود الشعر" وسنه المستعادة .

٣ بعد قيمي : برز في حينئذ النفس العربية لماضيها البدوي ويضيف مركزية الذات إلى نرجسيتها .. ولعلّ المتني بذلك كله قد أجاد فن إرضاء الذات العربية فأرغته حافظته وذاكرته .. وحضنت يته الشائع .

والخلاصة . أنه رغم قرون من التثريب الشعري والانتقاصات الحديثة وما بعد الحديثة ما ترال دافقنا نعلق على نموذج المتني الذي يأتي التخلخل والإكسار ، مسقي رصيدها جميعاً وأسياً راسخاً تنفج مع النظام القيمي الذي ارتضيناه ومخزوننا الذي تشوّا عليه ونسج منه تصوراتنا للمؤسسة الأدبية في تعاليفها ببقية المؤسسات . وهو النص الذي اتفقنا عليه مثلاً لديننا وعقليتنا . وهو البنية الشاوية التي تمثّلنا وتقضضنا ، وهو معلم من معالم شخصيتنا الأدبية والحضارية ونحن نظوي القرون طياً .

بعضهم قال عنه الحمد لله على أن كان بيتنا الشعري الشائع حصناً وملاذاً أمام أسواق الرذالة الهجمة من كل صوب . فان تحصّن بالمتني أرفع وأجدي للدوق والحمال من تشويه الذاكرة بما تشيروه الصحف على أنه شعر حديث . والبعض الآخر قال أي عناد هو هذا الماد العربي حتى في الذوق الأدبي ، كيف تبقى دار لقمان على حالها بعد

أما الحكمة فهي أكثر التصاقاً بالبيت الشعري الشائع وهي الباحث الرئيس لشيوخه باستحضاره في كل موقف وجودي يستدعيه لأنها " الكلام المقبول المصنوع عن كل حشوش " وهي " حقائق الأشياء على ماهي عليه في الوجود " (12) وذلك ما يربط بين البيت الشعري الشائع والنظومة القيميّة التي يتشأها المجتمع ونحن بدراستنا لهذه الأبيات إنّما نستكشف معها نظاماً القيميّ ما امتدّ منه منذ جاهليتنا وما طرأ عليه من تغيّر عبر الزمن .. هذا النظام القيمي هو الذي يحدّد علاقتنا بالمرأة والأخر عموماً ويضبط علاقتنا بالحياة والوجود .

وجليّ من خلال الأبيات التي حصرتها .. أنّ نظامنا القيميّ يثمن القديم أكثر من الحديث ، يتحصّن بالماضي . ويقلّ الجديد على مصصر .. ماكثر من 75% من الأبيات هي من الشعر القديم ولا أدري لماذا كان العربي وحده هو الذي لا تطبق عليه قولته هايديجر " إنّ الزرع المستقبلي لدى الإنسان له الأولوية على التذكر واستعادة التاريخ " ورغم أنّ المقترحات تمسح كإملا فافصل مميزات الشعرية الإبداعية منذ الجاهلية إلى عصر الانحطاط إلى العصر العباسي إلى عصر الانحطاط إلى عصر النهضة إلى أن يؤرّك التركيز أصبغت على "حشوي" والقرن الرابع الهجري معه يليه الشعر الجاهلي في القرنين الأولين "عصر" والعيون التي في طرفها حور" والمجنون بمرصته العراقية" لما وجدنا ما يمثل الشعر الأموي .. ولولا "أغصني التناهي" لما وجدنا ما يمثل عصر الانحطاط بأسرها . وأما في الشعر الحديث فالمسافة تبدأ بأحمد شوقي وعمر بيجران والشابي والسياب . وتتوقف عند زور قاسي . ومنها قبل عن انتقائية الذاكرة فإن لهذا الانتقاء الجمعي دلالة ضمن جدلية الحضور والغياب . سامعنا أن يستمر معنا بيت المتني "لا تشتر العبد إلا والمعا معه ... جنباً إلى جنب مع "خلقت طليفا كطيف السيم وحرا كور السماء في صباه" ؟ وما معنى أن تشتر الأبيات الانتهاكية للمحرمات الدينية مثل "صفراء لا تنزل الأحزان ساحتها" عند الإناث أكثر من الذكور؟ هل تكفي صدمة أفئ التوقع تفسيراً لما يرمخ في الذاكرة؟ الحكمة تقول إنّنا نخزن التجارب وعبر الأيام ويصمدنا البيت الشعري بما كنا نتوقعه ونحده .. يصمدنا انطباقه على واقع الحال فتحتفظ به درساً نافعا للمقبل . ويظهر أنّ النظام القيميّ يعتز كثيراً بما يدعمه ويعتز أيضاً بما يهدده ويخلخله ، لذلك احتفى بصورة كسيرة بالمتني ولذلك كان المتني هو صنمنا ورمزنا وأيقونتنا النفسية

العربي إنسان \* لا بدّ أن يستجيب القدر \* مارال يخوض  
غمار الصراعات الغيبيّة في حين خسر عبره العالم المادي  
وسيطر عليه وعلى العرب معه !! أظنّ أنّ \* عيناك غابت  
نخيل \* تسألنا إلى متى هذا الانتظار العثي المرّ؟  
وإلى متى النظرة الغائمة لمفقود/ منشود؟

قرن من التجارب التحديثية، ومن الأصوات الماسّة بالبنى  
الذهنية التحتية. وتساءل- أخبرون هل أن الإنسان العربي-  
إنسان الخيل والليل والبيداء - يريد أن يستعمل الانترنت  
في خيمة تطلّ على كشك الصحرَاء ضاعطا أروار  
الحاسوب برمح الرديني الصارم ! وهل أنّ الإنسان

- 1- عبد العزيز حمودة \* أرميا المحببة \* عالم الحركة عدد 232 للمجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت 1998 ص 327.
- 2- م. ن. ص 105  
3- محمود الريبي مقال مدارس نقدية معاصرة، مجلة عالم الفكر مجلد 23 عدد 1/2 سنة 1994 ص 322.
- 4- عبد العزيز حمودة مرجع سابق ص 313
- 5- محمد حطاي، لسانيات النص ط 1 المركز الثقافي العربي بيروت 1991 ص 16.
- 6- م. ن. ص 105
- 7- عز الدين إسمايل مقال تأملات في قضية الذوق مجلة علامات مجلد 5 جزء 19 ص 20.
- 8- لسانيات النص ص 62
- 9- ابن طباطبا عيار الشعر ط دار الكتب العلمية لبنان 1982 ص 13.
- 10- د بندوي طبانة، معجم البلاغة العربية ط 1. منشورات جامعة طرابلس ليبيا 1975 ص 137.
- 11- ابن سلام الجصحي، طبقات فحول الشعراء تحقيق محمود شاكر مطبعة المدني القاهرة 1974 ص 24.
- 12- الجرجاني علي بن محمد . التعريفات ط 3 دار الكتب العلمية لبنان 1988 ص 91.

ARCHIVE

استبيان بحث

الجلس ذكر

لعم 30 سنة

المستوى التعليمي : جامعي

كلنا يحفظ أبياتا من الشعر الفصيح يتصور أنّه ليس وحيدا في تذكرها. هي أبيات شائعة منتشرة  
عند الأغلبية والأكثرية من المتعلمين بعضها من الشعر القديم وبعضها الآخر من الشعر الحديث:  
عموديا وحرفا. فالرجاء تسجيل كل ما تستحضره منها أسفله ولكم حريل الامتتان على المساهمة:

ويسهر الخلق من جرأها وبخنيصم  
تقول أمات الموت أم دعسر الذعر  
وأسمعت كلمساتي من به صيمم  
وأي جهاد عيبرهن أريد  
ناب عن طيب القبيانا تحمافيتنا  
أبا جارتنا هل تشعريس بحالي  
كما رسحت في الراحتين الأصابع  
فلا بد أن يستجيب القدر  
ومن يسدر الشوك يحن الخراج  
ليس لي بالكفصاح متسع  
وحططت عن ظهري المطي رحالي  
ملك يا دنيا وان لم يبق لي  
أو شرفشان راح يتأى عنهما القمر

-أبم ملء حموني عن شواردها  
-جرست بالافات حسبي تركستها  
-أنا الذي نطر الأعمى إلى أدبي  
-يقولون جاهدا يا جميل بمنزوة  
-أصمعي الثنائي بديلا من نداثينا  
-أقول وقد ناحت بقشري حمامة  
-لقد رستخت في القلب منك مودة  
-إذا الشعب يوما أراد الحياة  
-حذار فتحت الرماد اللهب  
-حتى متى يستمرني الطمع  
-قطعت منك حائل الأمال  
-ويست أن أبقي لشيء مما ملت  
-عينك غابت نخيل ساعة السحر

## علاقات التقبل في نماذج من المدونة الشجرية التونسية

عبد المجيد يوسف\*

متوعا أيضا، حيث أسهمت المذاهب السقذبة بمواقفها في هذا الجانب اأديد نسبيا من مجالات الدراسة الأدبية. (1)

إن الأهمية الكبرى في الدراسة الأدبية التونسية والعربية، مارال مقتصرًا - في ما يخص قصة النسي والفراقة، على النمل المهي والمجهود الاستكشفي التثري وشرح والتقريب، إمالثرتحة وبما بالنحص والاقباس (2) ولم يتأور ذلك بعد، بي يجب لأجري، عدم منب، حيث إزاء البنيوية في فترة السبعينات، حيث لم يكن كاف لاستيعاب حتى كان الاراليزيل يعلنون نهاية البنيوية (3).

إن لأقط الأدب، من شعر وقصة ورواية تتفاوت في مصبغة انعكاس القراءة، فدروبها سالكة في انقصره شائكة في الشعر، ذلك أن النص الشعري - في مسون استة شدة لالعلاق من نداء مدعه، إذ يكون شديد التحدر عميقه، ذا صلة مكينة بتاريخه الشخصي وانفعالاته الداخلية وذلك يؤسس صداً لتعطهرات القراءة، فهو وإن لم يكن مطلق الامتناع فإن مدعه التسرر إلى باطه شديدة الضيق، أما من تلقاء تشكله اللعوي فإنه يؤسس نظاما من المعانيح وسنا متكررة من العلاقات التوزيعية والاستدالية للمفردات مما يعزل المثلي فلا يكاد يتجلى فيها إلا على نحو من التوقع والاحتمال، فالنص القصصي حيث أأدر بأن تستفتح به هذه التخوم السكر من الدراسة الأدبية الاحرائية، ولكن، دعم التهي، حاول أن نسلك الوعر وتلقى المتبح

### تلق أم قراءة ؟

هناك فرق بين المصطلحين وإن قرأنا في الدراسات المتعلقة بهذا الموضوع ميلا إلى استعمالهما مترادفين . فمفهوم التلقي في المجال النقدي استعاره أصحابه استنادا إلى التراث الوسوري، ولعل الكسانيات وهي التي ألفت انتباه نقاد الأدب إلى منزلة القراءة حيث وضعت أركان النشاط وحملت المثلي واحدا من عناصر الأنا في الصرورة لإتمام التواصل مفهوم التلقي حيثد في العملية لتواصلية الشمهية أشط



إن الاهتمام بالقراءة جاء في إطار مسيرة استكمال الدراسة الشمولية للأثر الأدبي، فالقراءة تطور طبيعي لتنامي الدراسة الأدبية نحو اكتمالها وأداء وظيفتها النامة بعد أن غطت في بدايتها جانبا النشاة حيث أحصل المؤلف المركز من هذه الدراسات ثم أهتمت بالنص في معزل عن نشأته من البنيوية الشكلانية والنصانية، حيث فقد المؤلف موقعه لصالح اللغة، لصالح النص.

ومثلما كان الاهتمام بالنشاة متنوع المشارب من ذوقي واجتماعي ونفساني كان الاهتمام بالتلقي (أو بالقراءة)



**إن الاهتمام بالقارئ في الدراسات الأدبية التونسية والعربية، مازال مقصرا - في ما يخص قضية النقل والقراءة - على التمسك المنطقي والجسود الاستكشافي التبشيري والصرع والتفريب، إما بالترجمة وإما بالخصيص والانتباس**

منه في التواصل المكتوب، فالمقام هو المشرق الأساسي بين المعبر، ذلك أن الحضور المادي في الفضاء، والتأخر بين منتج الخطاب ومستقبله يجعل من هذا الأخير عنصرا تشعا بما يصدر من مجهود تفكيكي في مستوى أول، ثم في ردود الفعل المحتملة، ومنها إمكانية احتلال موقع إنتاج الخطاب أي التعاضل معه بإنتاج خطاب جديد، أو برز فعل حركي جسماني في مستوى ثان مما يترجم سنن الخطاب وقنواته.

أما في حالة تلقي المكتوب فإن الفاصل الفضائي بين طرفي العملية التخاطبية يجعل عملية النقل في مجال الريب والإنشاس والإحتمال وتصبح عملية المتابعة - متابعة تلقي - ورسده وكشفه أمرا شديدا العصر:

وتتقطع الصلة - بين الأغلب - بين النص وكتابه ويصبح رجع الصدى متعلقا بأفراد قلّة هم النقاد الكسالي المتعالون الإنشائيون، أو رهين وسائل تواصل تتجاوزها اهتمامات ثقافية شتى كالصحف والإذاعة والتلفزيون، بل إن عملية الرصد هذه تتجاوز، بالأداء - على محبت اختصاصهم وتستدعي تدخل التجار والاقتصاديين وصناع الكتاب، وهكذا تنخرط القراءة في نشاط يتجاوز الأدب الإلهجي بالدورة الإنتاجية للسلم وقنوات ترويجها

إن استعارة مفهوم التلقي من اللسانيات محيل على معنى نقل الرسالة الإلغائية في الخطاب اليومي وسهل للرسالة الجمالية التي يحملها الشعر، والأدب عموما، وهذا بدوره محيل على أحادية المعنى وصارف للتأويل، فالتواصل حاصل إذا ما توصل المتلقي إلى إدراك المعنى الدقيق الأوحى الذي قصد إليه البث دون تحريف، وهذا لا يستقيم وقراءة الشعر. فمستطاع القراءة هو الأنسب إذن للدلالة على النشاط الذي يبذله متلقي الشعر. ذلك أن تلقيه يقدم على مجهودات متنوعة ومتعاضلة المراتب:

- هالشعر خطاب يشتري ويتخذ من هذا المنظور طابع السلعة ويتخذ موقعه من منظومة الإنتاج والاستهلاك .

- والشعر خطاب يتطلب استهلاكه مهارات معينة (نتمرس لإلهة لاحقا) ويتضمن الانتماء إلى فئة محددة هو أنفق فيها وأفعل من فئات آخر، بل إنه يتوحد واحدة من الوسائط الموصلة بين الطبقات باعتباره تعبيرة ثقافية.

- ومفهوم القراءة يشمل عملا نشيطا فهو محيل على المقروء وعازل عن الشفهي .

متجاوز لأحادية المعنى الذي يحرص عليه البث ويطالب به في مقام المشاهدة، ففي مقام القراءة يكون التلقي متحررا من سلطة الكاتب مختليا بالنص مفتحا على التأويل والتعدد، فهو

مؤكّد، خلاق، مخترق، إنه فارض لسلطته هو، متقلب على الكاتب، خارج على سلطته.

-النص - في مقام القراءة - محيل على غيره من النصوص مما يحضر منها فيه، أما صراحة وإما تضمينا، وعلى غير ذلك من ثقافات الكون... فالقراءة تتجاوز النص في مجال الشائفة، أو في مجال الإيلاج كتكوت "سعد أفندي"، والقارئ - خلافا للمتلقى - أرحب كونا وأوسع مطالعا

### حضور القارئ

نشير أولا إلى طريقتين يمكن بهما تتبع آثار القراءة ورسده تظهر القارئ، فهناك النصوص الردود المكتوبة على النص الأصلي، وهي ما ندعوها نقدا، حيث يسهل على الراصد مصادرة الاهتمامات القرائية وحصرها ووصفها إحصاء ومنهجيا وسبيرا للتأثيرات الدلالية ومشارب التأويل واتجاهاته. أما الثانية وهي الأعمر فهي فحص النص الإنشائي ومساءلته قصد مصادرة أثر القارئ انطلاقا من مصادرة معرفة أساسية: هي أن كل كاتب حين يكتب يكون حاضرا في وعيه ما يدعوه، علماء الاجتماع بالتفاعل الجماعي، ومنها المقولة الشهيرة: "إنك حين تكتب، إنما تكتب يد غيرك". فكل كاتب يحمل حضور قرائه فيكتب استجابة لحاجاتهم الجمالية والنفسية والايديولوجية .

ففي النصوص النقدية ينمظهر لقارئ معين في ردود فعله إزاء الأثر في ما يتحير من حطام ومنهج وما يدافع عنه من الايديولوجيا. أما في النصوص الإبداعية فإن تتبع ملامح القارئ يكون من استطلاع ملامح الكاتب نفسه، والبحث عن ملامح القارئ في هذا المجال محاط بالمخاطر

تصبرت إلى أن قطعوا لسانه (5)  
ومن هذه الشواهد وغيرها يمكن أن نرصد معجماً كثير  
التداول في شعر الثمانيات في تونس من قبيل : حصار،  
تطويق، تكيل، سكن، وطن، ملح، جلد، ضمماً، جراح،  
رياح، همجرة، عودة، تعفن، ملك، دم ... من ذلك ما  
نقرأ في " اسطراب يوسف المسافر " :

سَ وَبَنَ  
أَلَفَ تَمِطِي، وَهَاءَ تَمِطِيهَا  
الرَّيْعُ فِي هَيْهَاتَ قَتِيبُ  
جَسَدُ مُسْلِمٍ وَبَيْدُ مَسِيحٍ  
وَسَبِيلَةُ الْقَمَحِ فِي تَرِيَةِ الْمَلْحِ مَكْنَةُ (6)  
-أو في " تمجلت الفرح " لعلي دَبْ.  
للطير التي هاجرت  
ثم عادت تجر ماقبرها  
والجراح الكبيرة والشبي  
أخضر وجهي (7)

إن هذا المعجم الوفير المتواتر في شعر الثمانيات ،  
الذي يمتص من وفرته بالنموذج، محيل على جملة من  
المعاني التي زلت لنارئ التونسي بل العربي مثل " التماطي  
مع مفاهيم جديدة كالديمقراطية وحقوق الإنسان ... وحرية  
الفرد ... مفاهيم في صلب الحضارة الكونية " (8).

### مصادر التخييل

وفي ذات الوقت كان القارئ الثماني عزوفا عن استيراد  
حاجاته الأساسية من الجمل من السوق الدولية، من مخازن  
الميتولوجيا الإغريقية أو الرومانية بدعوى انفتاح الثقافة الوطنية  
على الإنسانية. بل كان يستهلك محليا وقوميا، فلا فينوس،  
ولا أفروديت ولا أبوللو ولا أدونيس كانت حاضرة في أفئدة  
القاصد الثمانيين. لكننا نقرأ صورا أما من تشكيلات الالاعة  
العربية أو من الميتولوجيا العربية، سواء ارتبطت بالثقافة  
القومية بالنشأة أم بالنشئ، فنجد أسماء من قبيل : النبي  
يوسف، وعقبة بن نافع وموسى بن نصير وبلال الحبشي  
وعلى بن أبي طالب وصلاح الدين الأيوبي وفدوى طوقان  
وخليل حاوي، والشابي والطران كابوتشي، وعنترة العبيسي  
وليلي العامرية، وقيس بن الملوح وعثمان بن عفان وعروة  
بن الورد ...

ويوسف كان ارتدادا  
وعاش عجيزة نخل  
فلم يستحق تحت نار السؤال (9)

المنهجية - نظرا للتناظر المرآوي : كاتب قارئ- ذلك أنك،  
- وأنت تروم هذه السبيل - كفيل بالحيدان عن الطريق  
ومهدد بالضلال في متاهة البحث عن جمالية النشأة عوضا  
عن جمالية القراءة.

\*\*\*

يتركز اهتمامنا على جانب من المدونة الشعرية التونسية  
وخاصة على دواوين صادرة في العشرية الثامنة، وسوف  
نلاحظ ملامح القارئ في هذه المدونة التي سوف نتجلى  
عناوينها في مواقعها من خلال رصد ملامح الكاتب نفسه -  
كما أسلفنا - انطلاقا من المصادر التي ذكرنا وباعتبار أن كل  
أثر نثري يحمل معايير الجمالية والثقافية التي تستجيب  
لحاجيات الفرد، وحاجيات الجماعة التي نشأ في كنفها.  
وسوف نلاحق ملامح القارئ في عدد من المجالات.

### اللغة

إن أول ما يلفت للنظر للقارئ يتجلى على مستوى النص في  
المعايير الفنية التي صيغ بها: فقد اشتد القارئ التونسي  
الثماني على الشعراء أن تكون لغة الشعر -بمعنى متقارب من  
معاجم مخضرة بين الحداثة والقداثة- لغة لا بالتونسية إلى  
ألف الحداثة المستشرية المتحللة من ملامح القضاة، ولا  
بالمغلقة معجما بحيث تولد مجالات دلالية مستحدثة مثل  
كتابات أدونيس، ولا متحجرة في ما يرصد لها المعجم من  
دلالات مستقرة ثابتة، بل هي لغة طموحة إلى خلق علاقات  
معتدلة في حديثها، غير متباعدة التعكك ولا مغلفة . . . قدرة على  
نقل الراهف العربي باستمارة الفاظ مه لأم غيره من الثقافات  
كما يأتي بانه في مصل لاحق من البحث، متقرأ مثلا من  
مجموعة محمد الأمين الشريف " لسيدة الفرح العربي أغني " :

هكذا أنت سيدتي في الحصار

مطوقة بالثاني

مكبلة بالتوحّد

مهمورة بالقصائد

مسكونة بالوطن (4)

-وفي نواراة الملح لسوف عبيد نقرأ :

عندما كان عمرها ستين عددا

كانت تغف مع الناس في البطحاء

المسكر يكرر رجلا من رجليه

وعلى صفرها

صبرت على جلده

خريف (الذي هو سليل جيل سابق)، ونور الدين صمود (الذي لا علاقة له بالشعر بل هو رجل عروضي) أو قصائد لجماعة القيروان الذين يتخذون آفاق قصائدهم من التراث الصوفي، فهم بالتالي أقل نزوعاً إلى التجديد والتجديد.

وفي ذات الوقت كانت قصيدة الثمانينات أوبة إلى مقومات الشعر العربي المتين، المعجم في غير انغلاق، المحمل بالصور، دون استحالة ولا استعاضة على الربط بين الصورة والمجاز، بين المنقول والمنقول إليه. وقد كان القارئ الثماني شديداً الاحتراز على قصيدة الشر، والبعض يذكر كفاح جماعة غير العمودي وغير الحر، ولعل البعض يذكر نضال محمد أحمد القاسبي أواخر السبعينات وبداية الثمانينات من أجل إثبات قصيدة الشر التي لم تقل سها دافئة القارئ المحافظة على مقومات الهوية. لقارئ الثمانينات لم يكن يحيد متاهات النص الحداثي المنفلت دون القارئ، المذنب للانفتاح على ثقافات العالم، بل كان يريد نصاً مهادناً يدخله ليهتم داخله بهجوم غير ماهية النص نفسه، على شاكلة ما يفعل قراء القصيدة الحديثة أو ما يفعل المحلل للثقافة التي يكون استجلاء بنية النص وعلاقات أجزائه عند العودة إلى القصيدة للقراءة، قارئ الثمانينات كان يستعمل الوصول إلى المنطق الدلالي والتأثير الجمالي لأسباب لها علاقة وثيقة بطبيعة المرحلة الدلالي والتأثير الجمالي لأسباب لها علاقة وثيقة بطبيعة المرحلة السياسية. إن على المستوى القطري أو على المستوى العربي، ونجد في شهادة كاتب ثماني ما يؤكد مذهباً هذا: "جيل الثمانينات كانت علاقته بالثقافة ملتبسة وعلاقته بالسياسة ملتبسة أبهى وسيرو في ذلك الجميع من جماعة الأخلاء إلى جماعة معنى الزوج إلى جماعة القيروان إلى جماعة شعر التناجس إلى من تبقى من جماعة الطليعة ... لن تكون شاعراً مالم تكن لك هوية سياسية معلنة أو مغمرة" ... (11).

تفاقت الحاجة للجمال والغنائية بقدر تفاقم سوء الحال ووطأة الأسئلة وتطلع المواطن إلى ما به يعيش كريماً، حرّاً ومحرماً:

هذا هو المتبدأ  
بيتي وبينكم التناطحات  
وجه حبي،  
واحد كنت يا صورة الليل  
ملفاً بعظام النبين والشعر  
أمد الجناح فيحترق الریش  
من لي بسيدة بين كفي وأقالها

ومثل ذلك نقرأ في طلمح الينابيع لحسين العوري:  
وتعجب صاحبي إذ تموت على شفتي الكلمات  
وأجهد نفسي أبحث عن نغرها الشفقي  
فتكسر مفاتيح العنات

ترحف شبرا فشير  
وتفتح بهدين للغضب، تهجر أسماءها العربية ..  
أرى الله يرفض أن يدخل القدس  
مكة، سيناء ...

ها قيس يجلس في ردهة للعمار  
يبدن أعية يارسية  
وليلي؟ ... أتعرف ليلي  
ما عدت أعرف ليلي

لقد لست محباً بفصح النهذ والفخذين  
ونامت على صدر شمشون (10)

كما نقرأ أسماء مدن ومعاليم تحملها الثقافة القومية محاميل تاريخية، مثقلة بالرمز وحتى الأساطير. مثل مارب وبابل وقرطاج وتدمر، وطنجة وعكوت وجرش والهرم وشبيلة، وبيروت وجامع الزيتونة ومكة وبيضاء والقدس وطبريا.

## الإيقاع

إن جمهور شعراء الثمانينات إما كانوا يكتبون لقارئ يحتفل بالإيقاع والشعر الموزون، وانطلاقاً من ملاحظة نازعة إلى الإحصاء مستأنسة به دون أن تدعيه تبين وفرة شعراء الإيقاع وقلة كتاب قصيدة الشر. فإزاء جماعة تضم كمال قداوين وعبد الرؤوف بو فتح وعبد الله مالك القاسمي وحسين العوري ومحمد العموني ومحمد الأمين الشريف والبشير المشرقي وحميصة الصولي والصادق شرف (المحضر) ويوسف رزوق وعلي دب. ... والقائمة تطول، لا نجد سوى أقلية تضم محمد أحمد القاسبي وسوف عبيد ونورة البحيوي وسيمرة الكسراوي ونعيمة الصيد وأسماء قليلة أخرى

إن رجحان الظاهرة الإحصائية لفائدة القصيدة الحرة ذات الإيقاع التفعيلي وذات المزمع القومي في اختياراتها التعبيرية وإحالاتها المرجعية تبين ملامح الذائقة الفنية للقارئ التونسي الثماني كنيته للهموم الأيديولوجية ولماهية التساؤلات التي كان يطرحها على الأدب ويطلب لها فيه جواباً، إنها ذائقة نزاعة إلى التطور وتجاوز النموذج التراثي ولا نكاد نجد إلا أسماء قليلة جداً تكتب القصيدة العمودي مثل محي الدين





كم شتيلة (18).

ج- القارئ المصادم : الذي يكتب له منتصف المرغني والطاهر الهامي ومحجوب العياري ونعيمة الصبيد ومحمد أحمد القاسبي وهزوز الجملي وسوف عبيد وغيرهم - هذا القارئ الذي نجد صورته في كتابات هؤلاء لا يتمرد على المؤسسة القمعية - على ضراوتها- فحسب، بل على المؤسسة الأخلاقية والمقولات الفنية والاختيارات الإقتصادية :

خيول الإفرنج تهوى الترحاق

على الرمال

تتوي من أبارها في الصيف

تتمرغ على دفنها في الشتاء

تجعب على عيونها الشمس بالقربال

وتتاو لها كل موانع الحمل (19)

ومن مظاهر الصداقة مع المؤسسة السياسية وأجهزتها كتابات منتصف المرغني الذي تجاوز النمط التعبيري السائد بكتابة القصيد بلغة مزروجة فصبغة وعامية على نحو مخالف لما كتبه جماعة الظليمة (خاصة في مجموعة 'عياش' ) (20)

وإذا ما في مجموعة 'عنايد الفرح الحاي'

الأهالي يحسن يحملن القفاف لابنائهن

الأهيات تهللن للفرح في عودة الآين

للفرح في حلقة البنت

الأهيات فهمن الذي قد حدث (21).

لقد حاولنا في هذا العمل الموجز أن نلمّ بموقع مسألة القراءة من الدراسة الأدبية فرأينا أنها تمثل حلقة استكمال هذه الدراسة، ثم حاولنا في مرحلة ثانية أن نحصر سبيل هذه الدراسة المعنية بالقراءة في منهجين يمكن أن نحصر سبيل هذه النصوص النقدية وهو الأنسب والأوفر نتائج والثاني استطاق الأبداع ذاته، وقد توخينا النهج الثاني محاولين ما أمكس تجنب الرصوخ إلى جاذبية النشأة، وانتبهنا إلى محاولة التلمس للملامح القارئ واستجلاء بعض أشكال هذه العلاقة حيث بدأ هذا القارئ حاملا لهجوم القومية وهزائمها، واعتزاز الهوية واعترائها بعد فشل الأجهزة السياسية والأنظمة الحاكمة في شد هذه الهوية وتمكينها، إن على المستوى الفردي أو على المستوى القومي خاصة بعد اتفاقيات مخيم داوود وتراجع آفاق المصادمة مع الصهيونية وحلول آفاق الصلح والتطبيع وبالتالي انهيار مكوّن أساسي من مكونات الشخصية القومية الجمعية وهو الثار، وإزاء الضيم .. كان لهذه الأحداث أكبر الأثر على توجه الشعر في تونس خلال العقد الثامن، كما كان التونسي- كما يتجلى

السلطة وممارستها، كما مثل الهم السياسي في بعده الوطني (المطالبة بالديمقراطية والحريات) والهم القومي (المطالبة بالوعي القومي والتوحيد ومجابهة إسرائيل) جبهة ضد ازدهار الخطاب السلمي في كنف المنظومة الثقافية الوطنية ويمكن أن نحمل على سبيل التآليف موانع هؤلاء القراء في ثلاثة :

أ- القارئ الحالم: الذي يجد في القصائد الغنائية ما به يواصل الوجود على نحو ما، وهو موقع ضيق محدود، فكان الشاعر الثماني لم يجد في قارته ميلا لغزل أو تشبيب، كان مهموما حزينا، لا سبيل لاستدراجه إلى الفرح، من ذلك مثلا خلّو مجموعت شعريّة كاملة من المضامين الغنائية البهيجة، ومن ذلك أيضا عزل ثلاث قصائد من جملة خمس عشرة قصيدة في آخر ديوان محمد الأمين الشريف " لسيده الفرح... " إذ لم يجد الشاعر من المنطق أن يؤاخي بين نص غزلي وبين نصوص تذكر مذبحة شتيلة، ومن ذلك اعتذره بحبيته عن حبها بإدماها الوطن

ب- القارئ الرافض: الذي يجد في القصائد الكاتبة ذات الوقع الدرامي المرير ما به يعثر عن الدج ويستنفر الموقف عن طريق إلهام الذات وتقويمها، ولكن لا يدرج في هذا المنحى من يجد في قصائد الشير المشرقي وأحميده الصولي ومحمد الأمين الشريف والتهاني الهاني وعلي دب وغيرهم ما يعثر عن قناعاته كما في قصيد " عرب " لعلي دب :

يكون البكاء لذينا

بحجم الفواجع

وهي على ما أرى جمّة

إنما

ليس من سبب للبكاء

فلست حزينا ولا فزعا

فالهزيمة تعرفها جيدا

عاشتنا وصارت محبة

رما

يفسد النصر بهجة أوقاتها (17)

أوفي قصيد محمد الأمين الشريف الذي يربط الهزائم بروية أخلاقية ويستنفر الشعور القومي :

لأن أبصارنا

غير قادرة عن تخطي الرذيلة

لأن سيوف ضغائننا لا تزال سليمة

ستقر بيروت، في أي ربع لنا

تؤسس عزاء لرأب التصدع وعماداً لشد صعود القومية  
وحساسية الانتماء وضماناً لتوجه المجتمع التونسي نحو  
الانفتاح والتطور

(1) مسألة حدة هذا المصحح فيها طرحت أهميت عديدة الكتب التراثية بهذه المسألة، خاصة في مقام المشاهدة، انظر مثلاً دراسة شكري، بصحوت " انتقيل نصي في التراث الشيعي " مجلة اعياد الثقافية ص 32 تونس 1989 ص 48.

(2) نذكر على سبيل المثال الدراسات التالية : د. فؤاد المصني : في العلاقة بين اليداع والنص والتلقي مجلة عالم الفكر ص 24-1 الكوئيت جريدة أكتوبر 1994 أو "مجمع النمايين حداثي" سمي في بروكس ديبية بغداد : مجلة عبور ص 100 - 101 - 102 شتاء 1997 وكذلك د. صالح شبيب العجمي : العلاقة بين فهم الفارابي وفهم كاتب النص : مجلة عالم الفكر ص 28 ع 1 الكوئيت : جويلية - ديسمبر 1999

(3) من دلت محدودة مثقال فوكري في ماضي عصره حديثاً ص 4 - 5 - 6 ، 1997 ، دلت عبد الحكيوم : مؤسسة عبور مدون 149 - 150 - بتاريخ 1989 ونقلنا هذه المحاضرة الى العربية ونشرناها " الحياة الثقافية " ، العدد 110 ديسمبر 1997

(4) محمد الأمين لشريف : سيدته المرح حرمي فخر : المؤسسة نشر برقة 1984

(5) سوف عبيد : مواراة الملح - ديجيتير ، تونس 1984

(6) يوسف رزوقة : اسطراب يوسف المسافر - دار الريح الأربع - تونس 1986

(7) علي ديب : تمجّلت الفرح - دار الريح الأربع - تونس 1985

(8) حسن بن عثمان : الثمانينات : عقد ثقافي فريد - الكتاب الأول ليت الشعر تونس - جوان 1996

(9) محمود المبري : حلال شتّى لمدينة واحدة - الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1990

(10) حسين العوري : ظمأ البنايع - دار الريح الأربع - تونس 1985

(11) حسن بن عثمان - الإحالة رقم 8 ص 160

(12) علي ديب : تمجّلت الفرح ص 50

(13) الطاهر الهمامي : صالفة البحر - شركة بيرم للنشر تونس 1984 ص 33،

(14) التهامي الهامني : حكايات من مجسم الحزن العربي : \* دار الاخلاء تونس 1984 ص 32،

(15) يوسف رزوقة : اسطراب يوسف المسافر ؟

(16) بركة الخليل : أرمس بخار البحر - مؤسسة سعيديان للنشر - مؤسسة تونس ط 1 - 1992 ص 61 والقصيد مؤرخ سنة 1985 ،

(17) علي ديب : تمجّلت الفرح ص 60

(18) سوف عبيد - نواراة الملح ص 14

(19) محمد الأمين الشريف : لسيدة الفرح ص 29

(20) مصعب المزمعي : عياش : دلو ديجيتير - تونس 1982

(21) منتصف المخرج : عتائق المرح الحواوي . دار ديجيتير - تونس 1981 ص 83 ،

## وظيفة الشعر وصورة المتلقي عند منور صمداح

عمر حفيظ\*

إن الحديث عن وظيفة الشعر عند منور صمداح يوجب التذكير بمعنيين اثنين :

(1) : معطى ذاتي متعلق بالشاعر الذي لم يسعفه الخط بالجلوس على كرسي مدرس وهو يقول عن نفسه قلنا لا أعرف تعليما مدوسيا ولا جامعا، أنا ذلك النظري الذي يرى من صميم الشعب الخدمة الشعب (1).  
وسمي نفيه إليه أن هذه الخصامية ستؤثر في صناعة الشعر عند الرجل، فالشعر طبع عند بعض ولكنه عند البعض الآخر صفة ودرية ومران وتوليد وتحكيث.  
(2) : بعض موضوعي متعلق بالواقع المعيش، فالبلاد مستعمرة استعماريا مباشرا وقد عشن الشاعر لشركته في تطايرت أوجز ديوانه " فجر الحياة " ويقادر المستعمر البلاد وسولى أمرها أنأوها فيتأمل منور صمداح ولكن تغاوله سرعان ما يمتلئ تشاؤم

ولا شك أن هذه الخيبة سيكون لها صدامها في ذاته وفي ما يكتب لاحقا .  
واستحصارنا لهدى المعطين مقصود لأن الشاعر وشعره سينتازان بهما على نحو أفصح عنه منور صمداح في ما يمكن أن يعد من الإساءات الشرية التي مهد بها لقصائده، يقول الشاعر : لم يعد الشعر ضرما من ضروب الترف والتمتعة الفنية ولم يعد الشاعر العربي ذلك الخالم الخيالي الذي يعيش في العالم الامتطور (2).

### وظيفة الشعر :

مدار الكلام في هذا الشاهد على النبي : لم يعد / لم يعد، ومن هذا النبي يُشتق القريض كأن نقول مثلا : الشعر حاجة / ضرورة والشعر ضرب من اللعانة . وإذا كان الشعر على ما وصفنا ( ضرورة / حاجة / لعانة ) فلا شك أيضا أن الشاعر سيكون هو أيضا محتقلا ( لم يعد ذلك الخالم الخيالي ) أي أنه سيرسم لنفسه حدودا ويحرص على أن يشي به بينه وبين المتلقي صلات مخصصة تنفي المظاهر السلبية كالإعراق في الدابية إلى حد الذهول عمّا يحدث في الواقع وتؤسس للإيجابي الذي لا يراه الشاعر خارج حياة الناس وحاجاتهم، يقول منور صمداح :  
حياتنا اليومية هي المادة الأصلية للأدب ويتبني أن تكون هي موضوع البحث



تحرص هذه الورقة،  
كما يشير العنوان على

الجمع بين حديتين .

حديث عن الإبداع وما يمكن أن يعقد  
له من وظائف، ولا شك أنها متحملة  
بحسب حاجات البشر وأشكال  
وعيههم وطرائق تملأهم لذواتهم  
والحياة بصفة عامة.

حديث عن التلقي / القراءة  
باعتبارها شرطا لحياة الإبداع،  
فالمتلقي متخيلا كان أم فعليا يمارس  
إكراهاته على المبدع كما تمارسها  
اللغة أو السنة أو غير ذلك.

فما الوظيفة التي يمكن أن نشكلها  
لشعر منور صمداح ؟

وكيف بدت صورة المتلقي ؟ وما  
معيار رسمها أو تحديدها : هل هو  
معيار داخلي / أو خارجي ؟

ولعله من الطريف ان نقول ان الشواير يصح عن نور  
بمايه الشاعر وينقله إلينا المعجم في نيرة تقوى أحيانا وتراجع  
أخرى، تقوى إذا كان الشاعر يحرض على المقاومة ويشهر  
بالمشعر وتراجع إذا امتشعر منور صمداح أن صوته لا  
يصل إلى الشعب، فذلك مؤذن بحدوث القطيعة، وداع في  
أحيان كثيرة إلى الغضب علي البلاد وأهلها، يقول الشاعر في  
ص' الرهرة الطمأى (7)

يا بنات الوحي والالهام طيري في الأثير

ليس هذا الشعب أهلاً لامتجارات النور

أما حيّ كيف أقضي العمر في هذي القبر؟

وهي قطيعة تفهم في إطار ما يكون من تنافر بين ذات  
متحررة قلقة تخلم كثيرا وتستعجل تخفيق حلمها والأحر  
وهو طرفان (8):

1- مُشعّر :

في هذا المدور يسوس البلاد

ويحكم حكم الفئس الموجه  
فيصرف ظلما ويسلب حقا

بحكم الباباة والمسدع  
2- المشعّر : هو/منهوهو مسلوب الإرادة فضلا عن جهله  
وصته

جراحات قلبي اقطري بدمي

وسلي بده الأسى أسره

فما زال قومي بوادي الظلام

يسرون في مهمه بلقع

أناس تعيش وناس تموت

ونحن نيام ولا من يمي

فما دام هذا فيا شقوتي

ستدوي أماني في أضلعي (8 مكرر)

ولكن اللاقت للانسياء هو أن منورا لم يتخلل عن  
التحريض فحتى عندما يغضب على شعب وتفت العلاقة بينهما  
نجدّه يوجه الخطاب إلى كلّ مكافح من أجل الحرية دون  
اعتبار لمعايير كثيرة كالعرق أو اللغة أو الدين ... ومن ذلك  
ما نقرأه في قصيدة هوشي منه الفيتنامي (9) وقصيدة العمى  
المهددة إلى رفاق مارتن لوثر كينغ الزعيم الزنجي (10)  
وقصيدة عاصفة في الغاب التي كانت من وحي الذكرى  
العاشرة لحقوق الإنسان (11).

ولا شك أن هذا الاهتمام بالإنسان الناق إلى الحرية في  
أماكن مختلفة من الأرض، تونس، الجزائر، مالطا،

وعلى ضوء حاجياتنا الصغرى نعبّد الطريق إلى غاياتنا  
الكبرى (3).

واضح إذن ان الرجل يريد أن يوثق الصلة بين الحياة  
اليومية، حياة المستعمرين والمضطهدين والفقراء والمساكين  
والعاطلين... والشعر باعتباره قولاً ضروريا وخسرا من  
المعابة، والضرورة تحوّل الشعر إلى صوت لهؤلاء الذين كانوا  
نعدّد، في حين أن المعاناة ترشّحه للاستجابة لتوقعاتهم.  
يقول الشاعر : أكوأنا القصديرية لا ترجو من الشاعر غزلا  
أو تشبيها ولكنها تستظر منه صرخة إنسانية توقف النائمين  
وتحرّك إحساسهم وتجعلهم يفكّرون في ما يلقاه المقيّر من  
بؤس وحرمان (4).

لا شك أن هذه الحماسة ناشئة عن طبيعة الظروف آنذاك  
وعن إيمان منور صمداح بأن الشاعر هو باعث الروح الثورية  
في الشعب... و باعث الطموح في الجماهير ومصوّر آمالها  
وآلامها (5).

وبالتأليف بين هذه الشواهد الثرية ومثيلات لها من الشعر  
يتبين لنا أن الوظيفة التي جعلها هذا الرجل لشعره أخلاقية  
تعليمية قوامها الحث على مقاومة المستعمر ورفع الظلم وإفهام  
الجمهور والاستعداد لتحقيق الحرية والعدالة والأمل والكرامة...  
ودون إغالة في التفرّيع فالتأت أن تلك أو طعة الأخلاقية  
الكبرى هي التي هيمنت واستبدّت بالص واثبت لها أن ترسّه  
القراءة، ومن تلك الوظيفة الكبرى يمكن أن نستقّ وظائف  
أخرى صغرى، كأن نذكر مثلا الهجاء والتسجيد  
والتحريض... وعلى هذا النحو فانه يمكننا أن نردّ كلّ ما  
كتب منور صمداح إلى غاية نفعية عاجلة وأجلة هدفها  
التأثير في الإنسان فردا وجماعة. ولعلّ أجلى الشواهد  
على ما نذكر هي تلك النصوص التي عمد فيها صاحبها إلى  
التحريض على المقاومة تحريضا مباشرا وصريحا سواء تعلّق  
الأمر بالفلسطينيين أم بغيرهم كالجنازيين والفلسطينيين،  
والسود في جنوب إفريقيا وأمريكا والفيثامين، وصمداح لا  
يقول إياه أو إيهام ولا يهوك كثيرا على الخيالات والمجاز  
والاستعارة والرمز وإنما هو يصرخ متفجلا وفي نبرة غاضبة  
في أغلب الأحيان، فيشعرا - ونحن نقرأ نصه - أن الكلمة  
عنده مساوية للفعّل مطابقة له، يقول في ذكرى حشاد (6) :  
ذكرى تحرك من جمعد وتفضض مضجع من رقد  
وتشير في النفس الأبيسة نثار ثبار تنقد

وتتواري في هذا النص لازمة في سطرين  
توروا وشوخوا على الأعداء حريا تشتعل  
أوليس ثمة في الشبية من ينور لستغل

المطابقة ستتحقق الأثر المبرجوة التي يحلم بها الشاعر وهي أن يقتل عدواه الإيجابية إلى الآخرين. فالحياة في الشاهد الأول مثلا لا تتفقد الشعر (الصدق في القول والاحلاص في العمل) مجردا في ذاته وإنما تفسد فيه طعنا مشريا في لغة عارية مفهومة انطلاقا من إجرائه في الواقع أي من التجربة المعيشة التي خاضها.

مور صمادح وغيره ممن خاب أملهم ولكنهم لم يتكلموا وهذا هو معنى أن يكون الشعر رسالة وأن يكون الشاعر متخرطا في حياة الأمة ليحرف أسرارها ويستجلي خفاياها ويشد انتباهها سائرا بها إلى مطالبها المحتومة (15).

وهكذا، تكون قد وضحت في الأذهان طبيعة الوظيفة التي انتدب إليها الشعر عند صمادح، وتكون قد أومأنا كذلك إلى بعض خصائص الكتابة عنده، والحديث عن الخصائص موصول بالحديث عن صورة المتلقي وأنواع القراءة.

### صورة المتلقي:

من القضايا التي تطرح متعلقة بالأدب قضية المتلقي لا النص، مما سنا يصبح علامة تصل بين المثنى (المصنف) والآخر (القارئ) والانشاء والتلقي والوصف بينهما. يتم كلها في سياق متعدد المستويات (المستوى الاجتماعي / الثقافي / السياسي...) وهذا يعني أنه انطلاقا من تحديد الأطراف التالية (الكاتب / النص / القارئ / السياق)، يمكننا أن نتحدث عن شبكة من العلاقات معقدة ليس من اليسير أن تنتهي فيها إلى قول فصل: فالنص مثلا ينشئه كاتب ما في ذلك شك، ولكن أي كاتب؟ أم فرد هو أم جمع؟

والنص، هل صوت واحد أم أصوات متعددة؟ ثم من يتخاطب المعنى - الكاتب؟ أم النص؟ أم القارئ مألوف الفرائع؟ ومن أين تأتي هذه الفرائع؟ أم مقصودة هي أم عفوية؟ ما دور السياق في توجيه القراءة؟ وهل ثمة قراءة بريئة وأخرى مغرضة؟

لا شك أن كل قراءة لها فضلها. حتى المغرضة فإنها تكسر عزلة النص وتصله بالناس! لن نجيب عن كل الأسئلة بل لن نقدر على ذلك وحسبنا أن ننظر في صورة المتلقي في مستويين:

1- في مستوى النص الشعري في ذاته أي في ما يمكن أن يعد من الإشارات الدالة على صورة المتلقي للتخيل الذي فكر فيه الشاعر وهو ينشئ نصه.

أمريكا، أرتريا، الفيتنام، فلسطين... يشغني على شعر مور صمادح طابعا إنسانيا ويؤكد رهافة حسه ويكشف عن معنى القول عنده وهو معنى يلغى الاعتبارية بين الدال والمذلول ويؤسس للمطابقة بين إحساس الشاعر وحلمه وبين الشعر قولاً انفعاليا اشتقه مور صمادح من ذاته وهي تعاني الحياة في بعدها: الفردي والجماعي يقول الشاعر في قصيدة إيمان:

ديوان شعري جمار توجت من فؤادي  
وأنت من ضميري على شقاء العباد  
وكم حوى من نزوع وأمنيات صواد  
أنا شقي برؤحي وفكرتي واعتقادي  
الشعر أفق رحيب يحوم فيه فؤادي (12)  
ولعلنا لا نخالي إذا فهمنا انفعال الشاعر على أنه الوجه الآخر للحب فيقدر ما تعظم منزلة المحبوب، ذاتا كان أم فكرة في نفوسنا فتطرد في حبه، يكون العنف في المنصب له أو عليه.

وبما لا شك فيه أن الشاعر كان ينضب أكثر لتوقس وشعبه الذي طالما تألم له موقف شعره على العبر على أوداه ورزايه.

فعندما تصمت الجماعة يتكلم الشاعر وعندما يحجم الآخرون يجرد الشعراء ولعل تاريخ الشعر كذا تاريخ اجتراء على النموذج والمنطق ورموز الانضباط. والناظر في ما كتب مور صمادح لا يعلم هذه الجراءة في مقامات مختلفة ويكفي أن نذكر بيته الشهيرين:

شيستان في بلدي قد غريبا أملي  
الصدق في القول وال  
إخلاص في العمل (13)

وقصيدته التي عنوانها بنقطة استفهام وضع لها المحقق عنوان من أين لك؟

وفيه يقول:  
دار الملك  
يا صاح دار  
من أين لك  
هذا المقادير (14)

وماكان لنا أن نتحدث عن هذه الجراءة لو أن الشاعر عمد مثلا إلى الإيحاء أو الترميز أو التكثيف ولو لم يجعل أقواله مطابقة لما في ذاته هو والذات الجماعية مطابقة تامة ومن هذه

فالتلقي ليس في حاجة إلى تدبر النص والبحث عن معنى المعنى أو التأويل وإنما هو في حاجة إلى إجابة الانصات فقط لأنه عندما يتم له ذلك سيرى صوراً واقعية وحقائق تمثل أمام عينيه عارية إلا من حماس صاحبها وحرصه على إخراجها كما هي لعلها تحرك النفوس نحو الأفضل بإثارتها وإخراجها بل وحتى بتقريعها ، يقول منور صمداح في قصيدة تأثرون مثلاً :

غدا الحبيب مشكلة المشكلات

ومعضلة المعضلات العمل  
وفينا القدير ومتنا الجدير  
كبار المقول صحاح العضل

ويقول كذلك :

ألا اتنا ههنا صارخون

ليسمع أصواتنا النائمون  
لهاتوا لنا عملاً أو فلا  
تلكوموا إذا شئنا العاطلون

ويقول كذلك :

نأله التوحش رالا فأجبتهم من قالا ؟  
من هالذي يرق البطن وقطع الأوصالا ؟  
من ذا الذي منك الدماء وقتل الأطفالا ؟  
درس من الغرب (الصديق) يعلم الخيالا ؟

والناظر في مثل هذه الأمثلة ، وغيرها كثير ، يدرك دون حياء أن مفردات من قبيل الحيز / العمل / العاطلون / التوحش / قطع / سفك / قتل / الغرب / الجرب / الحرمان ... إنما هي من الشائع الكرور الذي أنسه الأذن وألغته الذاكرة غلبت القارئ في حاجة إلى مداومة القراءة حتي يتمثل المعنى المقصود ، أو يحاصر المعاني الخفية ولا شك أن صمداح قد كان يقصد إلى ذلك قصداً انطلاقاً من الوظيفة التي أرادها لشعره وأدار عليها معانيه . فالشاعر عنده رسول للشعب أمين لدى المسؤولين وضمير صادق ينهي في نفوسهم حب التجرد للمصلحة العليا ، يخبرهم إن تهاؤروا عن القيام بالواجب أو أعملوه وباركهم إن هم عملوا الصالحات وكانوا من الصالحين (18) .

ولعلّ الإيمان المطلق بهذه الوظيفة المردوحة ، صوت الشعب من جهة ومرشد المسؤول من جهة أخرى ، هو الذي سبب البلاد للشاعر في صور مختلفة . إن اللغة في أعمال منور صمداح تكاد لا تتخطى وظيفة الانلاغة فهي لم ترتق إلى تلك المرتبة التي يتاح لها فيها أن تخبر وتنتع في

2- في مستوى النص الشعري وقد قرئ / أي إن قرأتها فعلياً قد نظر فيه وقاربه من زاوية مخصوصة .

والنموذج الذي اخترناه هو : قراءة الطاهر الهامي ، وهو شاعر وأستاذ جامعي ، لصن عهديه جداً . (16)

### المتلقي المتخيل :

هو المتلقي الكوني / ويفترض أن يكون هذا المتلقي كفوفاً على نحو ما / أن يكون له حد أدنى من القدرة على تفكيك الرسالة ومله فراغاتها وإلا فإن التواصل لن يتم ولن تتحقق الوظيفة التي أرقق المبدع نفسه من أجلها . والسؤال الذي نطرحه في هذا المستوى هو : ما المدخل الذي يمكن أن يعتمد للنظر في صورة التلقي ؟

الجواب ببساطة هو التالي : إن المدخل الممكن هو اللغة وقد عمد المتكلم بها إلى تشكيلها وفق رؤية خاصة تهدف إلى تحقيق غاية أو غايات بعينها .

إن الفرق بين النثر والشعر لغوي فحسب ، كما في ما يعتمد من علاقات بين الدال والمدلول ، وإذا كانت الغاية في النثر هي الإيلاج إذ العلاقة بين الدال والمدلول تقتضي المطابقة فإن الغاية في الشعر تتجاوز الإيلاج إلى إبداء الانفعال والتأثير في المتلقي عن طريق الإيحاء والحرارة والتخفيف تهينته لتمثل الطريقة التي نظر بها الشاعر إلى نفسه وإلى العالم من حوله (17) وقد وجدنا عند منور صمداح إهداءات من قبيل : إلى طه حسين ... والمتلقي في أغلب هذه النصوص مباشر وحاضر حضوراً مادياً لذلك كان الشاعر حريصاً حرصاً واضحاً على أن يكون الكلام مدحاً وتمجيداً كما هو الشأن في نص الرائد المهدي إلى طه حسين :

رائد الجليل / قائد الفكر  
قطب الأدب / فخر العرب  
ملأت الشرق رشداً نهى  
النور ليلجي / العلم / العزم  
فدّ نبي .

أنست

ولا بد أن نشير في هذا السياق إلى مستوى النصوص / القصائد متماوت تفاوتاً نسبياً من حيث ، المصمم وتشكيل الصورة والاختيارات اللغوية والشعرية ، ولكن هذا التفاوت لم يبلغ سمة مائة في شعر منور صمداح ، وهي أن القصيدة عتله وقع في مصمم اليومي المتداول بين الناس .

والتعريف والتذكير والخبر والإنشاء والحضور والغياب والماضي والحاضر. وانتهت هذه المقابلات إلى تحديد وضعين هما وضع المضطهد (القاعل) ووضع المضطهد (المفعول) فاستلاك النفوذ وحوز السلطان هما اللذان قلبا لجلد مزاحا وأنشأ من الضحية سفاحا وهذا هو المعنى المركزي في هذه القراءة.

والسؤال الذي نطرحه، زليست هذه القراءة من الخارج؟ أليس الوصل بين النص والسياق الاجتماعي نهوينا من شأن الإبداع وتهيمته لإظافه بأصوات أخرى غير التي ركّب منها؟ إن القراءة التي أنجزها الطاهر الهمامي إيديولوجية ولكن هل يمكنها أن تكون غير ذلك؟ هل ثمة في النص ما يمكن أن يشكل مدخلا للطلّس فيها؟ بل هل توجد قراءة تستطيع أن تقع خارج الإيديولوجيا أي هل ثمة متلقّ خال بقي حلّ من الإيديولوجيا؟

إن خلاء النصوص من الإيديولوجيا / الأفكار وهم ولكن الفرق هو أنّها -الإيديولوجيا- ثابّة في البنية العميقة لهذا النص، في حين أنّها عابرة يشفّ عنها الكلام في نصّ آخر. وإنّما عند صمداح هو أنّ القصيدة نشأت دون أيّ التفكير في الكلمة لا قيمة لها في ذاتها في شعره وإنّما قيمتها فيها تشير إليه وتسميه وتقول. ولعلّ هذا هو الدخّل الوحيد الذي يمكن أن تتسرّب منه المآخذ، ولكن ألا يشعّق الشعر بغیر الإغراب والتخييل والمجاز وتكثيف الصورة؟ أليس ثمة أشعار تقرأ أونسع فيفهمها الناس في الحال، معجمها متداول مكرور ولكنها تحمل معاني إنسانية نبيلة.

إن العمل الإبداعي الجيّد هو الذي يستمر في تقديم الأجوبة مستجيبا لما تنتظره الجماعة ولاشكّ أن نصوصا كثيرة عند مور صمداح، وإن كانت موصولة بظروف تاريخية، قد تحطّت ظروفها تلك وأجابت عن أسئلة طرحت آنذاك ولا زالت تحجب عن أسئلة أخرى تطرح الآن وستطرح غدا، من ذلك مثلا : ما الشعر ؟ وما وظيفته .

ضرب من التشكيل الجمالي الذي يعدل فيه صاحبه عن المكرور والمألوف والمألوس إحدانا للمفاجأة والأدهاش وتحقيقا للتخييل الذي يتيح للمتلقى أن يشارك في إنتاج المعنى فلا يكتفي بالسماع أو القراءة.

لقد وقف الشاعر عند حدود الضروري الذي لا يستقيم التواصل بدونه لذلك ألفينا المتلقي في نصّه مكثلا ماقد حريته محكوما عليه بالسري في وحشة واحدة. فالشاعر هو الذي يقوده فيختار له المعنى ويحرمه لثة التأويل، فيقدو المتلقي، رغم أنّه من الثوابت في العملية الإبداعية، عنصر مهزوزا مهتافتا يارس عليه المبدع دكتاتوريته فيرضخ صاغرا للمعنى الواحد أي المعنى الذي أراده الشاعر، وإذا كان هذا هو شأن المتلقي المتخيل فما هي حال المتلقي الفعلي وكيف بدت صورته ؟

### المتلقي الفعلي :

( قراءة الطاهر الهمامي )

تصدّى الطاهر الهمامي لقراءة أربعة أبيات هي عهدي به جيّدا فكان مزاحا

بدأ الفصحى بولت إلى سفاحا

من حرر الأجساد من أصفادها

عقل العنّول وكبّل الأرواحا

كان السجين فصار سجيناً لها

يا من رأى سمكا غدا لمساحا

الباب فتّحه الذين استشهدوا

فلمن ترى قد سلّموا المفتاحا (19)

وقد أشار الهمامي إلى أن هذه الأبيات وأصوات لها قد تجاوزت ظرفها، وهذا ما أطمع في "إجلاء سرّ بقائها" ودون انضباط إلى منهج يعينه وعد القارئ بأن يكون نظره فيها شموليا مفتوحا، ولكن هل تمّ له ذلك ؟

أنشأ الهمامي قراءته على المقابلة بين الجلد والمزاح، وقد تشقّقت عنها مقابلات أخرى بين المفعولية والفاعلية

### الإحالات :

(1) الأعمال الكاملة ص: 159 (2) م ن ص: 153

(3) م ن ص: 153 (4) م ن ص: 154

(5) م ن ص: 153 (6) م ن ص: 155

(7) م ن ص: 85

(8) (8 مكرّر) م ن ص: 90 وقد تصرفنا في الشاهد رقم 8

(9) م ن ص: 2,83

(10) م ن ص: 237

(11) م ن ص: 138 (12) م ن ص: 53

(13) م ن ص: 225 (14) م ن ص: 182

(15) م ن ص: 154

(16) راجع الحياة الثقافية عدد 102 فيفري 1999 ص: 55- 58

(17) راجع : جان كوهين : بنية اللغة الشعرية : ترجمة محمد الولي

ومحمد المعري، دار توفال للنشر 1986

(18) م ن ص: 154

(19) مجلة الحياة الثقافية : الممدد 102 فيفري 1999 ص: 55

## كؤوس لسرمدية الحشق (قراءة في قصيدة لمحمد الخزي) (\*)

خالد الوغلاني \*

إنني ملأت الأرض (\*)

لا تسمع قلبي من قسائمهم ياساقي  
فلأنا سارضى بالقليل الباساقي

أتر علي الشاربين تاطف  
فمحبوبة الندمان من اخلاق

إن الحاربي الشاربين عشيدي رتي  
والعاشق الموحدين رفقاقي

الديك سوقوف بصباح مذيها  
ويغيب سرق الندمان بعد تلاق

لاقي الجرم مع من الهوى يا سيدي  
عين السذي فسي الحبيب أنت تلاق

أني أرى الفين اغدو عشاقي  
واقبول لو حضنتهم ما احداقي

فلتكون عيني مسند دعاها  
وتكون اجفاني الحجاب الوافي

إني لا أكذب حين اغضي اعيني  
لا فرق بين تعسفي ونفقاقي

إن نحن طاطنا العيون تعفنا  
فلنقلنا موبنا مودة الأعناق



إنسي ميسلات الأرض فلت  
مناذا تكون بعد فراقني

فأنا عسقت على شراها رايتني  
واقسمت فديها دولة العشاق

وعبدا سبي ماضي العاشقون جميعهم  
واظننل فسي الأرض المحب البراقني

يتلّس بالحركة ويسبح على الفاعل حتى يستوي صفة وميزة  
مخاطبا ومطلوبا، سابقا ونديا.

وليست الخمرة في قصيدة الغزي غاية الوصف ومتهى  
الاستعارات، إذ هي لا تطلب لذاتها وإنما هي إلى الوشحة  
أقرب وعلى الوصال أدل. إنها الصلة تجمع المحب بأحبابه  
وتؤلف قلوبهم على نسب جسد، نسب يشد الشاربين  
بحمرة من دماء العتب السارية في عروقهم إلى "عشيرة  
وأخوة" من حبيب الألفة ما لأجله تهون التضحيات  
ويكون لأبعد.

'أثر علي الشارمين تملطفنا  
فمحببة الندمان من أخلاقني  
إن الحزاني الشاربين عشق برني  
والعاشقين الموجهين رفاقني  
من الحزن الواحد تبع هذه الألفة ومن وجبة العشق  
تألف القلوب وتجتمع المهج في مصير واحد مصير العاشقين  
الموجهين، مصير المؤمنين بجلال هذه اللذة المسترقة من بين  
فكي الفناء، فناء العشق وفناء الشرب وفناء الحياة. هي اللذة  
تعاظم كلما آذنت بالمغيب وأطلعت على النهاية من وراء  
حجاب الرعب.

وفي ذهول هذا الخوف القاتل من انقراط العقد وتفرق  
الندمان ونهاية اللذة يقطع الديك بصوته أهزاج المجلس  
ويشق الظلمة صدها كأنه السيف يستوي في روع الندمان  
متسلطا قاهرا يجرّ ربة الوقت ويبعث بأحلام الندمان.

"الديك سوف يصبح بعد هتية

ويرق الندمان بعد تلاق

هنا تتوقف رحلة اللذة لتبدأ رحلة ألذاب وتخرج  
الصورة من حاضِر المجلس إلى ماضي الهوى، كأن فرق

## بين يدي القصيدة

للخمرة في الشعر القديم عالم سحري يشع نورا ويتبع أريجها  
يوهم بالخلود. للخمرة طقوس وسدنة، ولها ملكوت من المعاني  
والصور يسمو بها عن أن تقيم في دنائها وزجاجها وكؤوس  
شاربيها. ويتنقّل لها من بين إيقاعات الشعر مجلس تؤمه وندمان  
تجمعهم وعشاقا تبادلهم الوجد سكرة وحزنا، تشوة وخوفا، لذة  
وفراقا. ولطالما حرّمت الشعر الحديث هذا الملكوت وأعرض بنا  
عن تلك الكشفة (1) التي رأى المتصوفة في الخمرة قبيها  
وأشرفوا من صفاتها وأطلوا على العالم من أعاليها. إن  
"الكشفة" التي ذاق المتصوفة مداها وطلبوا (2) العيبة في  
سكرها وعرفوا الله في "سطحها" (3) وأحوالها (4)

## في ذمام المدام

ولأن محمد الغزي شاعر عرف التصوف واكتوى بنار  
العشق، لم تفرق الخمرة نصوصه ولم تنسك من قصائده وإنما  
لجدها أثرة في شعره معتقة في صوره، فحواه في آياته، تراها  
تفجّج في القصيدة تنفخ خلف ساقها وتبرقع بالبلغة وتلتحف  
بالعشق:

لا سئفني من قلوبهم بأساقني  
فأنا سارضى بالقلسيل البراقني

كذلك تغيب الخمرة تصريحا لتعوض تلميحاً تهسى إليك  
من وراء الكلمات كما لو كانت هاتفا يُسرّ إليك في ظلال  
الجملة فلا ترى له صورة ولا تعرف له اسما، وإنما يلمّ بك  
صوته في هيئة حرف ينساب عميقا يشترق في أعماق  
الخنجرة. تخضر الخمرة في تلك القفاف المسافرة في سياق  
البيت صوتا يعلو على نغمة الأصوات ينساب أولا وآخرها،  
عروفا ورويا، حشوا وقافية، تخضر الخمرة في فعل السقي

ذلك فالرؤية في الحالتين واحدة والایمان فرد لم يتعبير إد لا بقاء للشاعر إلا بالعشق، ولا عشق إلا بالایثار، ولا إیثار إلا بالحب والشغف كذلك كان العشق في قصيدة الغزي منطلقاً، ومتنهى، بداية ونهاية، عذاباً وعذوبة خلوداً وموتاً . وهو الى ذلك كله شفاف كقصيدة الغزي، رقيق كعمانيها، نافذ كصورها، عميق كدلالاتها.

على أن المنصت الى النص لا يكون نصيبه من دلالاته وأبعاده مقصوراً على ما تصرّح به علاقاته الظاهرة تركيبياً وجدلياً، وإلّا تنتهي الى سمعه أصداً بعيدة لنصوص شتى متأصلة في صميم الذاكرة الأدبية متجزة بأفضل ما حفظ لنا التراث من مقدمات المتنبي (6) الغزلية، الى تصوف ابن عربي (7) ومن غمريات أبي نواس الى "شرايات" ابن الفارض (8) لا يكاد السمع يبين صوتاً حتى يغلبه آخر كأنها الأصداً تتسابق الى السامع تزف اليه المصاتي قديمة على حبيب، سألته عن عرائنها يهرم طهرها بالانتع وبطوي حبيب حتى لا يسمع ويختصم الأصوات على السطح ويراه الناظر ربما جلوساً ببعض الشاعر علاماتاً ويثير سواكه فإذا الجمع واحد، وإذا النصوص نصّ مبدع يقول ذاته وينحت تجربته ويخبر نبرته وينخرط في سياق عصره. هاهنا سر من اسرار الابداع عند الغزي، وهاهنا ممكن الطرافة في تجربته فهي على أصالتها وجديتها موصولة بترائها أخذت بثوابته سائرة في ركابه دوغماً ذوبان، معترّة بتجربتها دوغماً ثمرت تخالفاً لهدوئها ساكنة سكوت الموت والاحمال أن في عمقها تأجج الحياة التي لا يخبر لحيها ولا يضعف تومجها مهما تغادمت الصور وتغيرت الأزمان وتطوّر الشعر، لأن معيها الانسان بمأساته وأحاسيسه، بألوهيته وضعفه، بحياته وموته.

تلك دائرة الابداع الشعري تتطوّر لولبيها إذ تدور على ذاتها تتغير صورها ويتأصل جوهرها كأنها حكاية الحياة نفسها تتغير بالدوران وتتجدد بالتكرار يخالها البعض ساكنة ويستعظم البعض الآخر تغيرها والاحمال أنّ حركتها موقوفة بدوران الأفتلاك موقوفة بعودة الأجرام الى مواقعها الأولى. كذلك كان على الشعر أن يدور على أوزان موقوفة وقوافي موقوفة تتنظم حركتها فلا يملها السامع إلا أن تكون التجربة زيقاً والابداع سرباً غلياً.

الأجساد بانفراط المجلس لم يكن إلا تعلقاً لالتقاء الأرواح في ملكوت العشق .

### في ملكوت العشق

تتمخض القصيدة في جزئها الثاني لحديث العشق ومع ذلك لا يحدث التحول قطعية وإلّا يعزّز ما كان من حديث الألفة والتحاب بين الندمان فلألفة أسباب توتنها ووشائع تقرب بين أطرافها وتصل بينهما صلة لا يلحقها البلى ولا يقطعها الفراغ . إنه العشق يؤلف بين جميع الندمان بل بين جميع البشر في معاناة واحدة، معاناة الهوى وعذاب الوجد ولكن من قال إن هذه المعاناة مروعة وهذا العذاب كريه؟

"لاقي الجميع من الهوى يا سيدي عين السدي في الحب أنت تلاقني أتى أرى الغين أغيدو وعاشقنا وأقول لو حبسنتهما أحداقني كذلك يتولد العشق من العشق ويسافر الهوى بين القوس يورثها عذاباً مخصوصاً، عذاباً مشتقاً من عذوبة الرضا ومن طغوس الوجد، عذاباً تير اليه الذات راضية مطمئنة، تسافر اليه القلوب وتتوارثه المهج، عذاباً تحلّ عبره الأرواح العاشقة لتتصهر في ذات الشاعر وقد فتحت أحداقها "مخدعاً" لطقوس الهوى ومحراماً لصلوات العشق .

في تلك اللحظة ، لحظة العشق المطلق تقف الذات إزاء صورتها وقفة صادق عميق فتواجه حقيقتها وتنظر الى أعماقها وقد اشتعل الصراع فيها بين العشق والتعقّف، بين الحب والتناقض وساهي الا إشرافة نور ويريق صادق حتى تحامر الذات بما يعمل فيها وتفتضح ما كان من زيفها وتماقها.

"إني لأكذب حين أغضبي أعبيسي لا فسمرق بين تعقّفي ونفقاتي إن نحن طأطأنا العيون نعتقنا فقلوبنا مملودة الأعناق وغدا سيمضي العاشقون جميعهم وأمل في الأرض لاحب المنياني هكذا انتهت القصيدة الى نقيض مبتدئها فقد رأينا الشاعر في بدايتها مؤثراً على نفسه مقدماً ندماته عليها (5). أما في نهايتها فتجده مؤثراً نفسه بالبقاء خاصاً إياها بالخلود. ومع

## المواش:

(\*) محمد العربي شاعر تونسي ولد بالفيروان سنة 1949 وهو أستاذ بكلية الآداب بالفيروان صدر له كتاب الملاء كتاب الخمر (شعر) 1982

- للمرحم القادم (شعر) 1982 عن دار ديپيتر بونسي

- كثير هذا القليل الذي أخذت، عن دار سراس للنشر 1999

(\*\*) هذه القصيدة منشورة بشكلين مختلفين

- نشرت في الحياة الثقافية السنة 22 العدد 86 جوان 1997 (في اثني عشر بيتا)، ثم نشرت ضمن مجموعة 'كثير هذا القليل الذي أخذت' 1999 (في أحد عشر بيتا) وقد اعتمدنا الشكل الوارد في مجلة الحدة الثقافية وهو فيما يرى الشكل الأكمل لما فيه من تناسق في البناء العام رغم ما قد يبدو للبعض من تناسق من قطعة بين القسم الأول من القصيدة ومدونه على البحر والشراش والقسم الثاني ومداره على العشق وربما كانت هذه القصيدة 'الطاهرة' هي التي حدثت بالشاعر إلى تغيير موقع البيت الثالث وجمعه في سجل البيت الرابع الذي أصبح في محل البيت الثالث مع حذف البيت الخامس وإحراجه لتعديل على البيت السادس، ونحن نرى أن التعديلات الخاصة على القصيدة تدلّ بلا شك على احتياج محمود لدى الشعراء عموم ولكنها في هذه الحالة لم تصب إلى القصيدة بل قد ما أساءت إلى بابها الذي بدأ أكثر تماسكا في شكله الأول.

(1) الكشف والكشف مصطلح صوفي يعني رفع الحجاب، الإزالة عن كبرياء النفس، من معانيه: من كنت المشاهدة تحسن بالدوت فالكشف يحسن بدعاني والأسرار ويتم الكشف مع شهادته في العهد موصولاً به يعرف إلا أن كشف أم من مساعدة وأعلى، أنظر المعجم الصوفي لسماد الحكيم بيروت دار فندرة للطباعة والنشر 1981 ط 1 ص 64

(2) النبي هي أيضا مصطلح صوفي ونبي عن القلب عن عظم ما يجري - أحوال النفس لا شعور حس ما ورد عليه وتبعه حال من لأحوال الصوفية فعبرها يتم المحصور في مذكرة الحق، فهي عنه عن نفس دعي لأجساد رجليه حتى جسد مع أحد نفس، المعجم الصوفي ص 85

(3) 'المنطق عند المتصوفة صفة كمالية للموجد، هي عمدة، حرفة من حرفة لا حسب قول عدي في كتاب المنهج - حركة أسرار الوحيين إد، قوي وجدهم ففهموا عن وجدهم ذلك بغيره يستفريها سامها' المعجم الصوفي ص 630

(4) إيمان عند المتصوفة ظهور الله بصفة الحق في التكوين ووجود الآثار وهو درجة من درجات اشترافي الصوفي يقال العلم الذي هو مقام. وإحاط هو الصفة أو الرابطة الوجودية التي تصل المخلوق بخالقه: المعجم الصوفي ص 232-234

(5) شبر هنا خاصة إلى قوله في البيت الثاني أثر عليّ الشاربين نطق محبة الدمان من أخلاقي

(6) هذه القصيدة تنص في بعض معانيها وهي معروفة وحرف رويها مع قصيدة لأبي الطيب المتنبي في مدح أبي المنصور شجاع بن محمد بن أرس بن مع بن الرضى الأزدي ومطلعا.

أرق على أرق وثلي بأرق وجوى يزيد وعبرة تترق

وخاصة حيسا يشير المتنبي إلى الفراق باعتباره حقيقة الوجود الإنساني.

أبني أينا نحن أهل متنازل أبدا غرابا الذي يسبح

نكي على الدنيا وما من معشر جهمتهم الدنيا ولم تعرفوا

أنظر شرح الديوان لمبد البرحمان البيروقي، بيروت دار الكتاب العربي 1986 ج 3 ص 73-75.

(7) يبدو مفهوم العشق في هذه القصيدة فرها من الحب الطلق الذي عبر عنه من عربي (ب 638 هـ) في قوله

أدب عين الحب أتى توجهت وكأني فالحب ديني وإيماني

أنظر ديوانه ترجمان الأشواق بيروت دار صادر 1966 ص 44.

(8) يبدو المدح من بحر والحب فرها إلى تصور الشاعر المتصوف ابن الفارض (ت 632 هـ) كما عبر عنه في حبريته الشهيرة التي مطلعها

شربنا على ذكر الحبيب مدامة سكرتنا بها من قبل أن يخلق الكرم

ديوان ابن الفارض، بيروت دار صادر د 140.

# تحليل بنيوي لمجموعة "كل الدروب تؤدي إلى نخلة"

الشاذلي الساكر \*



النقد التحليلي -

النفسي والنقد

الاجتماعي ينصبّان على فهم وتقويم ما يتضمنه النصّ الإبداعي الأدبي (الشعري أو النثري) من مضامين سيكولوجية واجتماعية وأخلاقية وفلسفية وهكذا. فاما الأول فيتخصّص الدوافع السيكولوجية لدى المبدع، والآخر الدوافع الاجتماعية لديه.

أما النقد النصّي (وهو ما وظّفناه في دراستنا هذه فسأته يدور على لغة النصّ كعنصر أساسي لتشكيله وواسطة لها الأولية المطلقة في تكوين كلّ عناصره دون التوسّل في الإيعاد والقصائد والدوافع. وهذا النمط من النقد يستمدّ قواعده الأساسية من

السلوك والعلماء برفاهة، ويسمى الشكليّون الروس ثمّ السيويون المصدرو الرئيس لنظريات النقد الصوري ولطروحاته وتطبيقاته .

معتبر هذا النمذ أولاً وقبل كل شيء، ندما للدلالة يعتمد أولاً وقبل كل شيء على النصّ نفسه، لأنّ ثمة هي أداة الوصف والتحليل - وحتى الاستنتاج - وتتميّز بمفهوم البحث الشكليّات، فالحال قائم الذات .

و نمذ بالنسبة لهذه المدرسة هو أولاً وقبل كل شيء عمل تفسيريّ لنصّ أدبيّ معيّن، واللغة، لاديه هي حرمة من العلامات من المفروض تفسيرها للتعوّل على الحد الأقصى لدلولها. وتذهب هذه المدرسة الى استحالة دراسة نصّ إبداعي دون التركيز بصفة جوهرية على اللغة التي هي نفسها إبداع يوظف للإبداع .

وهذه المدرسة تؤكد على البافد الرابع في اعتماد النقد النصّي أن تكون لغته لها نفس الطاقة الإبداعية للنصّ المنقود (الشعريّ منه والنثري) وأن تكون اللغة الموطّعة خاصة بالبافد تميّزه عن غيره، وأن تكون غير ثابتة ولا موروثّة -كلما أمكن ذلك- اعتباراً أنها لن تكون فاعلة إن لم تكن متطابقة تمام التطابق مع النصّ المنقود .

وقد اقتصرنا في دراستنا هذه على التركيز على الكلمات المفاتيح المشكّلة لنصوص مجموعة "كلّ الدروب تؤدي إلى نخلة" على المستويين المضمومي والإنشائي .

## تحليل المعنى

منذ بدايات كلّ قصيد من مجموعة "كلّ الدروب تؤدي إلى نخلة" يرتفع صوت الشاعر محمد علي الهاني مخاطباً أو صائحاً أو جاهشاً مستعملاً بعضاً من أدوات التحسّر والتأوّه ، وصوته يرنّ إلى نهايات القصيد ويختلف الرنين باختلاف المواقف :



الكاكوس، الدجي / البدر، الذهب / الصقيع، الاخضرار /  
السواد، الضوء الأسود / الضوء.

وكلها تصب أو تشير إلى المتضادين: موت / انبعاث:

نزفني لذبي

وجسمي انتشار الرياح

الوب وماؤك يا وطني

حاوته الحراخ

الوب . . . الوب

وبني ويك حلم

يضئ الصباح ( "الطقوس المضيفة" ص 19)

إن العناصر التي تشير إلى الحركة المتولدة رمز لها الشاعر بأربعة طيور هي النورس والقبرة والشحرور والعنديل، هذه الحركة الحية المتحررة الدائمة تنبئ في الحقيقة بحركة أشد عمقا هي التحولات الداخلية أي أنها مجرد استنادها التنصبي ولمسوس في الواقع، هذه الحركة هي في الأساس حركة تحط، حادثة "تحتل أن يتفجر مفاجئا مدعشا، وهذه حادثة الطيور

جسد النورس

بجسدي في الظلمة والموجة شباك ( "العاشق" ص 23 )

المصافير أو بوجوة من قناديل (جسد البحر مشتمل بالمواعيد ص 54).

ثم إن العناصر التي تشير إلى التمزقات والانشطار الدرامي اكتفى الشاعر بالترميز إليها بالفراشات وحدها لجمال هذه الكائنات وهشاشة حياتها، فهي - بنت يوم وليلة - وحدها القادرة على خلق أجواء درامية مشحونة بالعبث واللاجنوي والضياع:

يتفجر لغم أعمى في فردوس الأحلام

فتحرق الأزهار جميعا

وتظل فراشات العطر (فراشات العطر ص 24)

و

الفراشات تطلع من لغة الجمر قبل انطفائي (جسد البحر مشتمل بالمواعيد ص 54). هذه العناصر الخمسة التي ذكرنا، وكلها ذات جناح قادرة على الارتفاع، تعبّر عن صراع التغيير الأزلي والمصري بين الموت والحياة:

شحرور ماري في المنى

يرسم فوق مرايا الرمل سهيلا

وصليل بنجوم عير ( "الشحرور والصاعقة" ص 13)

أما العناصر التي تشير إلى المواطف السلبية التي يعاني

اعضب. . . اعضب. . .

يتألق فجرك

يتسم الأني ( "التيشمجة اللاوية" ص 21)

هذا الرين هو حركة داخلية في الشاعر يتمحّر منها السخط والألم وهي حركة احتجاج على واقع بات مهزوما وعلى إنسان بات مشوقا:

المشوق يولول،

يشدو المستقيم . . .

والنهر المتحد

بستقبل أوجاعه

وتدق ويذا

في أحضان الظلمات الساعة ( "وتدق الساعة" ص 25).  
ويبقى صوت الشاعر هو وحده الذي يتحكم في جميع حركات نصوصه مازجا الذات بالموضوع والسيكولوجي بالاجتماعي. لكن هذا الصوت يبقى مجرد تصحيح سلمي لهذا الواقع المهزوم ولهذا الإنسان المشوق، لأن الشاعر لا يتنادى أبدا بالتشويق بل يلوّح مارهاصات فجر جديد لا ويب فيه:

ريبعك آت

فلن السماء إذا رجّتها ظفك انتعشت

وقابت على قدميه السحب (بين جمر الصقيع وجمر الذهب ص 40)

و

يا هلال الحميلة . . . لا حلم لي

غير أن أتلاشي ضياء بيليك حتى تموت معا

ثم تبعث في وأبعث فيك

ريبعين بين سماتين من ألق واحضرار ( "هلال الحميلة" ص 30)

هذه البيرة التفجعية التي تلف النصوص تمكّنها من استيعاب حركة الصراع ببعديها الذاتي - الوجودي والاجتماعي - الجماعي فتحوّل النصوص بموجب التفاد إلى حركة تستوعب في صلبها مفارقات الحياة، فكلّ ما فيها يوحى بحركة الجدل التي تعمل في الواقع بتشكيل من الفكر، وتشمل هذه الظاهرة جميع العناصر الكوّن للنصوص، لأن أول ما نلاحظه هو أنّ الأنشاذ جميعها تقريبا تأتي موظفة للإيحاء بالمفارقة الضارة بجدورها في عمق الوجود وما ينتج عنها من صراع:

الفجر / الأحلاك، النار / الثلج، اللظى / الرماد، الحلم،



التصوص ليست من طبيعة الأساطير أو ما شابه، بل هي تولد عفويًا في تفاعل الكتابة مع الذات المبدعة وهي في حالات الاهتزاز والحنق أو اليأس، فكلّها عواطف سلبية مرتبطة بالموت وحده.

كلّها عواطف زعزعة، فاجعة وارتجاج، وممزق ما بين الزماني والأزلي أي ما بين الممكن والمحال والذي يكشف عن إرادة التحول عبر الموت :

ستفني الحُمور قريباً

وتبقى دولي العنب ("بين الحُمور وجمر اللهب" ص 40) هذه العواطف المرتبطة بالموت حثمت على الشاعر أن تصبّ كلّه رموزه في نقطة بؤرية واحدة هي الموت.

الموت بكلّ طقوسه وشعاره ونتائجه تشهد على ذلك وصرّة المفردات المنشورة على كامل فضاءات القصائد وهي الجثّة، القتل، المشوق، الكفن، القبر، البكاء، الحشجة، الحنق، المواجه، النسيج، وقد حولها الشاعر جميعها من دلالاتها المعجمية إلى دلالة جديدة وهي قلب الدلالة لتصبح تشير إلى الموت ذاته:

اتجشّئي الجراح/ وسال دمي في خريف البياض  
لن تسبح

كس عول نيم لأعني

على صفة موت فوق فمي،

والشفايا تحاصرني وتطاردي ...

آه، باشفتي القاتلة! ("الزهرة الذابلة" ص 35).

أمّا إرادة التحول عبر الموت فقد استعمل لها الشاعر مفردة الانبعاث ذات المضمون الأسطوري أحياناً والديني أحياناً أخرى، موطناً لها بعض الرموز ذات الوجهين.

الوجه الأول عبّر عنه بواسطة الأشربة والسّاحل والموج والتيار والبحر وكلّها أدوات أو ظواهر أو عناصر متحركة.

.. وأبحر بين الوردة والسيف شراع خريف ("الشحور والصاعقة" ص 13)

و

يا غابة عشقي الحضراء احترقي

متّفاي شراع

وصليبي قيثار الشفق ("آيات من سورة الحريق" ص 15)

والوجه الآخر أشار به إلى شعلة الحياة نفسها وأيضاً إلى هشاشتها – حتى وإن كان بعضها جباراً – وهي الشفق والشموع والفوانيس والقناديل والبرق :

... ورماد البرق

منها الشاعر نتيجة لمحفّزات خارجية فقد رمز إليها بطائر واحد هو الغراب لسواده بدرجة أولى :

أيّها الحلم لا تنطفئ

فإذا سكّ العندليب تشبّه بالعندليب الغراب ("الفراشات تلبسني" ص 61) وقد توقّف الشاعر قليلاً عند فصلي الربيع والشتاء لأن الأول هو فصل الحياة والآخر هو فصل الموت، ولم يتوقّف مطلقاً عند فصل الصيف وهو فصل النّماء والنضج والمطاء.

الحريف يبقى وحده الذي تأسست عليه مضامين القصائد، لأنّه وحده الفصل الوسيط بين جميع الفصول، هو فصل ديب الحياة بعد عنفوانها في الصيف وقبل موتانها في الشتاء

احس حجر حريف مصى

وابسح شجر لربيع أتى

لم يكن جسدي شجراً

كان فوق الحجارة والشجر المنحني

في السماء يراقق بلا جسد ("زنجرة العطر" ص 32)

و

وردة البرق تكبر بين الرعود

وهذا الحريف يحاصر نغلتاً بالنشيد ("جسد البحر مشتعل بالموايد" ص 54). واللّون الأخضر والأسود الوحيدين المستعملين في كامل فضاءات هذه القصائد بالإضافة إلى اللون الأحمر الذي يتوب اللونين المذكورين فإنه يشير عند الشاعر تارة إلى القتل والجراح والتجع أي إلى اللون الأسود وهو الموت كما أنّه يشير إلى تدفّق الحياة

والتعنوان أي إلى اللون الأخضر وهو الانبعاث تارة أخرى. باستثناء هذه الألوان فإنّ القصائد لا تمكس أي لون آخر حتّى عند وصف أشياء أخرى فإنّها توصف بالفردوس أو ماشاكال :

باسقات النخيل تظلل قبري

وكلّ الفردائس في جثتي اختبأت ("الزهرة الذابلة" ص 35)

ثمّ إن غالبية الأشياء المشكّلة للصور هي في مجموعها حمراء ومثلها الشّفايا، الشّهب، البرق، اللّهب وهكذا.

إنّ الرسم بهذه الألوان الثلاثة وحدها هو ما يعطي التّخيل تطبعاً باليباس والجفاف والكآبة والضيّق والحصر والعقد والقتامة، كما تعطي الإحساس بالحرق والاشتعال وقابلية التّناد.

هذه الرموز التي حصرنا والموظفة دون غيرها في مجموع



دون أن يتقلّ نماذجها ببنايا :

كنت أغزل نغم الأغانى

على ضفة الموت فوق فمي

والشضايا لمحاصري، وتطاردني ...

أه يا شفتي القتالة !

... ..

... ..

لماذا يموت العبير

وتبقى مع الشوك - في روضي -

زهرة ذابلة ؟

(" الزهرة الذابلة " ص 35 )

شاعرنا اشتراط على قصائده لكي تظلّ متميزة وبمّيزة أن تتناهل من رحم التراث فكانت كذلك، لكن وبالرغم من ذلك فقد صفا شعره من التقليدية.

فيالإمكان حصر المفردات المفتاح التي بنيت بها القصائد وقد توزّعت كالتالي : بالنسبة للحالات اقتصر الشاعر على الحلم، بالنسبة للشجر اكتفى بالنخلة والكرمة، بالنسبة للبحر اكتفى على البحر والتلج والسفن والمرايا، بالنسبة للصحراء اكتفى على الحريف، بالنسبة للنباتات اقتصر على السبيل، بالنسبة للألوان اكتفى بالأخضر والأسود والأحمر. وأقلّت ما وظّف في القصائد لا تخرج ألوانه عن هذه الألوان مثل الجمر والجراح والدوالي والبخضور. وتبقى عناصر رسم الصور ورموز المعاني وأدوات البناء هي تقريبا نفسها.

وهذه الحزمة القليلة من المفردات ساعدت على خلق موسيقى داخلية للقصائد، لأن هذه الموسيقى لم تتحدّد فقط بالتفعيلة والزوي والاستناد إلى الموروث العربي من طاق وحاس واستعارة وكتابة بل وخصوصا من المفردات الضدية التي تحلقها المفردات من قبل صوه أسود وضو، وبورس وغراب، وموت وانبعاث. هذه المفردات الضدية كوّنّت نوازنا في النغم الداخلي وتنظيما :

وطن للمصايف في كوخ فلاحة

زخرقت بالسنايل والوسونات مغانها،

واسوتت تنزل الإنتظار قميصا

لقارسها بين الديتين

... ..

... ..

... تام المواجه في بيدل أحرقته السنايل،

تصحو الزغاريد في مقلة،

وترفرق لنا خلوبا

يجتمع تحت الصحراء تأثير الهمب ("وماد البرق" ص 28). أصناف المفردات التي ضبطناها فهي المرجعية القاموسية التي بنيت منها رموز القصائد التي تشير إلى مضامينها وكلها مرتبطة بالثانية : موت/ انبعاث.

أما الرمز في هذه القصائد فهو مستتر يترجم مع الواقع دون أن يكتشفه وكذلك دون أن يحجب، فهذه المفردات القاموسية المرجعية هي رموز واقعية لكنها ليست الواقع عاريا .

وهذا ينسحب أيضا على القصائد ذات الدلالات السياسية التي تبقى جميعها محافظة على إطار موحد تنقلب نحوه.

وهذا الإطار الموحد يؤلف كله العناصر المختلفة في حركة تصاعدية من لحظة بنائها إلى لحظة امتحانها. وكلّ القصائد تسير في تداعيات متفصلة أحيانا ومتلاحمة أحيانا أخرى لتبلغ نفس المقصد.

وهذه الرموز لا تؤلف أبدا كي تشتر بيلاد الإنسان الجديد الذي يصنع بنفسه طرقه الجديدة للقبض على مصيره ولبناء عالم لا أقول طوباويا بل على الأقلّ إيديولوجيا.

هذا البحث - بالنسبة للشاعر-ن يكون محلا بطريقتين مهدوي متطرف يبدأ عملية الخلق بعد إحراق العالم ثم إغراقه بالطوفان لأن الشاعر يدرك إدراكا لاواعيا استحالة عمسّ التأثير بواسطة هذا البطل الأسطوري.

اقتصرت الرموز على التيشير بهذا البحث والتلويح به كأن هذا البحث سيحدث كنتيجة طبيعية أو كنتيجة الجدل " الهيجلي " الذي يحكم الحياة :

أنت يا طفل

حلحك لا ينتهي

بانتهاه القصيدة في الورقة

أنت يا طفل

حلحك لا ينتهي

بانتهاه الرصاصة في الحديقة (" بين جمر الصقيع وجمر الهمب" ص 40)

وبناء القصائد لا يشكل نقطة انقطاع بين التراث والحداثة، إنه حلقة وسيطة بين زمنين شعريين .

لقد توصّل الشاعر إلى تأسيس معان وصور حديثة بلغة تراثية مثل الصهيل والهلال والفرس والفلوات والوشم والخيمة والنخيل والضهوة والحمامة والرطب، يتوقّأ عليها دون أن يجرفه في أطرافها الجاهزة، فهو يمي لغته التراثية فيتركز على عناصرها الرامزة ويحي الحداثة فيفيد مضامينها

وقد استهل الشاعر سبع عشرة قصيدة بجمل اسمية كان  
الابتداء معرفاً بال في ست منها، ونكرة في أربع منها، ومضافاً  
ومضافاً إليه في خمس منها، وتعبيراً ومفعولاً في قصيدتين  
منها، مع انتفاء كلّي للنواسخ. أمّا بقية القصائد وهي أربع





والشموخ وهي " أشرف كلّ شجر ذي ساق " (كما جاء في السجدي في اللغة والأعلام)، وهي لا تثمر إلا في منابتها الحارة والصحراوية أي من المحيط إلى الخليج.

### استنتاجات

على امتداد خمسمائة واثنين وأربعين سطرا ما يعادل مئة وسبعة وستين سطرا (عند نازك الملائكة) عمد الشاعر إلى وصف أزمة الإنسان العربي المعاصر، الحضارية والثقافية والوجودية التي لن تزول إلا بعد موت يتبعه اتباعا. ولهذا الغرض اكتفى باستعمال لبنات بناء جدّ محدودة تمثلت في حيوانات ذات جناح (أربعة طيور وفراشات)، وفي فصل الخريف، وفي البحر والشرع، وفي شجرتين (النخلة والكرمة)، وفي نبتين (السنبلة والزهرة)، وفي ثلاثة أنواع (الأحمر والأسود والأخضر) رسمها جميعها بواسطة تقنياتي التدارك على صيغتي مضاف ومضاف إليه وجار ومجرور، وبأفعال مضارعة وباستعمال عناوين مركبة وبعض أدوات الاستهزام الاستكاري.

وهذه البنات التي شكّلت ماهو ظاهر في النصوص مفصّل وقد حرصنا - كما أنها شكّلت مادم بجهر به الشاعر من مقياسين لكنه ضمنها لا شعوريا وأكّاه في هذه النصوص نفسها بتوظيفه بكثافة للمضارع قصد تفعيل الحركة والتعجيل بدفعها للتحرك من وضع مترد إلى وضع أفضل، وكذلك باستعماله لا إراديا في مجموعة كبيرة من عناوين قصائده المفردات تشي بالتفاؤل وتطمح إلى ابتلاج فجر جديد شرط أن تكون " كلّ الدروب تؤدي إلى نخلة ".

إنّ هذه المغاربة النصية (= البيوية) تمنعنا من تقديم حكم مبدئي (=تقييمي) على النصوص المنقودة لأن مثل هذا الحكم هو من مشمولات النقد الإنطباعي أو التحليلي - النفسي أو الاجتماعي.

لكن من الممكن طرح عديد الأسئلة منها :

- هل مضامين نصوص هذه المجموعة مجردة نموذج ومثال لبقية مضامين النصوص الشعرية لمحمد علي الهادي ؟
- ماهي نسبة تكرار التراكيب واللغة والصور في بقية المجموع؟
- هل هذا الأسلوب من الكتابة يتمّ عن تركيبة نفسية بعينها تولّد مثل هذا الأسلوب للإبداع ؟

فتباشير فجرك قد بدأت تقترب (بين جمر الصقيع وجمر الذهب من 40)

### تحليل العناوين

تتمفصل العناوين إلى عنوانين غير مرّكبين هما على التوالي الفراشة والعاشق، وتسعة عشر عنوانا مركّبا منها ستة عشر عنوانا ابتدئ باسم وعنوانان يبتدئان بفعل وعنوان هو شبه حكمة (بين جمر الصقيع وجمر الذهب).

بالنسبة للعناوين الستة عشر المدوّدة باسم تتمفصل على النحو التالي. تسعة أسماء معرّفة نال، وحكمة معرّفة بالإضافة، والأسمان الباقيان نكرتان.

إنّ الطابع الخائب على العناوين هو التساؤل الذي يشمل أربعة عشر عنوانا (الطقوس المضيفة، فراشات العطر، هلال الحميلة... ) ويخلّ التشاؤم ستة عناوين (لنفسحة الداوية، رماد البرق، نعت من موت يا حنّى... )، أما العنوانان المتبقيان فهو يوحي بالمعنى صها (الشعور والصاعقة).

يبقى عنوان المجموعة " كلّ الدروب تؤدي إلى نخلة " الذي عنونت به القصيدة الأساسية - تحليل بكتانية - المضامين التي أراد الشاعر بثقا على كامل فضاء مجموعته، وتتضمن على تبيان ذلك : فكلّمة (كلّ) هي اسم موضوع لاستفراق عموم أجزاء الواحد أو أفراد المتعدد بهذه الصفة وظلّت).

والشاعر في حقيقة الأمر يقصد أنّ " الدروب كلّها تؤدي إلى نخلة " فتصبح "كلّ" هنا بهذه الصيغة تأكيداً قطعياً - المقصود منه قطع كلّ شك أو تردّد أو إنكار لدى القارئ والمتلقّي - بأن الدروب تؤدي إلى نخلة أي إلى الأصالّة والعروة والالتصام لا إلى روما - كما يتبادر إلى الذهن - التي ترمز إلى الاستعمار الغربي والسيطرة الاقتصادية والغزو الثقافي والتبعية والانتبات، وخصوصا إذا عرفنا أنّه من بين الاستعمالات القديمة لكلمة الدروب : " كلّ مدخل إلى روما " (كما جاء في القاموس المحيط، و" الدروب معروف، وأصله المضيف في الجبل. ومنه قولهم : أدرب القوم ، إذا دخلوا أرض العدو من بلاد الروم " (كما ورد في الصحاح).

والنخلة - كما وظّفها الشاعر - ترمز إلى الأمان والعطاء

\* مجموعة " كلّ الدروب تؤدي إلى نخلة " للشاعر محمد علي الهادي، تحصلت على جائزة مفدي كركاي للبارية للشعر لسنة 1996، وهي من منشورات " التين-الحاحطة - ضمن سلسلة الإبداع الأدبي " (الجزائر 1997)، والمجموعة تحتوي على اثنين وسبعين صفحة

# اجسر القصص الأمريكية في القرن العشرين

تقديم وترجمة :  
علي القاسمي \*

جمهور الرواية التي تتطلب قراءتها وقتاً أطول ليس متاحاً لجميع الناس في عصر السرعة.

ومن غريباً يتساءل عن الطريقة التي مكنت جون أبدايك من انتقاء تلك القصص المختارة من ذلك الكم الهائل من القصص التي يربو عددها على الآلاف كما يتساءل عن المعايير التي اعتمدها في عملية الاختيار ليكون كتابه مرجعاً أكاديمياً للموضوع.

لقد استعان جون أبدايك بسلسلة تصدر سنوياً بعنوان (أحسن القصص الأمريكية عام —) كان قد أسسها الشاعر المسرحي أدورد أوبراين عام 1915 بعد تخرجه من جامعة هارفرد وعمره لم يتجاوز اثنين وعشرين سنة حينذاك. وأخذ أبدايك يختار قصة واحدة من كل كتاب سنوي من كتب هذه السلسلة، وأضما نصب غنيبه بعض المعايير أهمها أن تعكس القصص المختارة روح القرن العشرين عقداً عقداً، وأن تعبر عن الواقع الأمريكي ببيئته وثقافته وشخصه وقضاياه.

ومن أهم قضايا المجتمع الأمريكي التي تجسدت في نتاج أدبائه الهجرة إلى الممالك الجديدة ومعالجتها النفسية والاجتماعية، والحروب وويلاتها وأثارها المدمرة خاصة أن

في أواخر القرن العشرين أشرف الروائي الشاعر الأمريكي الشهير جون أبدايك John Updike على إعداد مجلد ضخيم يحمل عنوان (أحسن القصص الأمريكية في القرن العشرين) صدر عام 1999 ويشتمل على خمس وخمسين قصة قصيرة مختارة من الانتاج القصصي الأمريكي في الفترة الواقعة بين عامي 1915 و1998 وتبلغ 775 صفحة.

ومعروف أن القصة القصيرة هي أكثر الأدب انتشاراً وشعبية في الولايات المتحدة الأمريكية. شهدت عشرات المجلات المتخصصة فيها ومئات الصحف التي تفرد زاوية خاصة بها، وثمة آلاف القصص التي تنشر سنوياً ويتقاضى أصحابها مقابلاتها من الدوريات التي تهافت عليها.

وبعزى الإقبال على كتابة القصة القصيرة إلى أن الكثيرين من هواة الأدب يقدمون على ذلك ظناً منهم أن القصة القصيرة سهلة للنصير، وأن معظم الأدباء المحترفين يذوون بالقصة القصيرة تمهيداً لإنتاج الرواية، وأن جمهورها أوسع من جمهور الشعر الذي يتطلب ذائقية خاصة وأوسع من

\* الدكتور علي القاسمي أدب ومترجم هراقي، حصل على درجة الدكتوراه من الولايات المتحدة الأمريكية وقيم في الرباط منذ سنوات حيث عمل في مركز التعريب التابع لجامعة الدول العربية ومن ثم مديراً في الأسيسكو (المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة التابعة لجامعة الدول العربية) ومقرها الرباط أيضاً. ونظراً لاهتمامه الواسع بالأدب الأمريكي فقد نصل بانتخابه للعرض القصصية التالية ومرجعها وقدم لها تحية من مجلة الحياة الثقافية وكتبها وفردتها

ولهذا لم يصير أبداً على واقعية القصة معياراً للاختيار بقدر ما كان يتوخى في القصة التي يتقبها أن تثير انتباهه إلى أنها قصة حيّة، جميلة، مقنعة ومهمة من حيث كشمها عن الطبيعة البشرية.

ومن يطالع كتاب (أحسن القصص الأمريكية في القرن العشرين) يشعر بوجود تحول في القصة الأمريكية في أواسط القرن، مفاده أنها تخلت عن تصوير أوضاع المجتمع وانجذبت إلى تصوير حالات الفكر، وانتقلت من سرد الأحداث والوقائع إلى تحليل المشاعر والعواطف، ولم تعد الحقائق التي تقدمها القصص بينة واضحة بل مغلفة باللفظ والرمز، وأخذ القصاصون ينافسون الشعراء في استخدام الأخیلة الشعرية واللغة الموحية الموسقة.

وقد اخترنا بعض أبرز الأصوات القصصية وأعلاها في أمريكا في أواخر القرن العشرين وترجمناها إلى العربية، محاولين إلقاء من أسلوب الكاتب وتقنياته قدر ما نستطيع ترجمة الخوص الأدبية

الولايات المتحدة عاشت حروباً متواصلة في القرن العشرين أفظعها الحرب العالمية الأولى، والحرب العالمية الثانية، وحرب كوريا، وحرب فيتنام. وكذلك الأزمات الاقتصادية كذلك التي وقعت عام 1929، وقضية الحقوق المدنية أو نضال السود الأمريكيين والأقليات الأخرى من أجل إلغاء التمييز العنصري، وأخيراً وليس آخراً الأمراض الفتاكة التي لم يتوصل الطب بعد إلى علاج شاف لها كالسرطان ونقص الماعة

وقد تشكى أبداً في مقدمة الكتاب من أن معظم الأدباء الأمريكيين ينتمون إلى الطبقة البرجوازية المترفة التي تعيش في المدن الكبرى، ويأنفون ويترفعون من الخوض في مشكلات الشرائع المحرمة من العمال والفلاحين في قصصهم القصيرة، وأن بعضهم كان يزاول الكتابة في مقام هاريسية فاخرة، كما كان يفعل أرنت همنغواي وفنتز جيرالد وغيريتود شتاين وغيرهم فيتناولون حياة الناس الباطلة في أمريكا بصورة شعبية مصطنعة بعيدة عن واقع الفعلي



## عين الصواب

باري حنا

ولد الكاتب الأمريكي باري حنا Barry Hanna في بلدة كلنتون في ولاية المسيسيبي عام 1942. وهو يمارس التعليم حالياً في جامعة المسيسيبي في مدينة أكسفورد الأمريكية. وقد نال عدداً من الجوائز الهامة تقديراً لرواياته ومجموعاته القصصية. فقد حاز على جائزة وليم فولكنر بعد صدور روايته الأولى (جريمو ريكس)، ومال حائزة أرمولد جينغريش للقصص القصيرة على مجموعته القصصية (سفن الغصاة)، وكرمه الأكاديمية الأمريكية للفنون والآداب تقديراً لأعماله الأدبية الأخرى. ويستخدم باري حنا السخرية أحياناً في قصصه لتفقد بعض أوصاف المجتمع الأمريكي والحياة المعاصرة المغرقة في المادية. والقصص القصيرة التي نترجمها هنا تمثل نموذجاً من فنّه القصصي.

قبائل النافاهو، والزنج على السواء. لقد كان ذا قلب واسع وليس في جيبه الخلفي أي حقد أو كراهية لأحد، ماعداً المحتالين الذين يعرفون أكثر منه. وينبغي الاستماع إلى الأشرطة المسجلة التي عاد بها. وهو لم يسجل لأي شخص دون علمه.

كلهم يحبون أن يُسجل كلامهم، هذا ما قاله لاردنر. فهذا إبداعهم الحقيقي.

وتفهم التسجيلات ما يشبه الحوار الآتي :

المريض : أشعر بالشاعة والإشمزاز من نفسي طوال الوقت. لا أستطيع الإقلاع عن التدخين. والكلب والكلبة الدغاركيبان الكبيران اللذان جلبتهما لا ينسجمان ولا يتزوجان. وسرعان ما تنخرط في البكاء لأشياء عاطفية، مثل الأغاني التي أسمعها بالذئاع. هل يعدّ خطأ أساساً أن أنخرط في البكاء لأشياء عاطفية، مثل الأغاني التي أسمعها بالذئاع. هل يعدّ خطأ أساساً أن يحب الإنسان الحبال المفتولة؟ لا أشعر بحميمية مع أي إنسان حتى تأخذ في الحديث عن

لن أنسى ذلك الصيف الذي غادر فيه المعجوز لاردنر إلى نيويورك وهو مزود بشهادات مزيفة تؤهله لممارسة مهنة طبيب نفسي. كان قد التحق سابقاً بكلية الطب آملاً أن يصبح طبيباً نفسانياً، ثم أنغمس في المشهد النفسي الحديث حتى ضجر منه وهجره. ولما لم تكن لديه أية وظيفة أخرى ذلك الصيف، فقد ذهب إلى نيويورك مسلحاً بنظارتين طبيتين سميكتين، وشارب كبير، وذراع مشوّهة كان يتظاهر طبعاً بأنها مشلولة. كان يقول إن الناس الذين يعالجون من الأمراض النفسية يجذبون إلي الطبيب المتكئ على نفسه أو الذي يعاني من عاعة ظاهرة. وكان له بعض الأصدقاء في نيويورك، وقيل أن يصل الخبر، كان قد استقر في عيادة معلّقة على جدرانها خمس أوراق مزيفة.

لم أعرف أبداً لهجة المعجوز لاردنر الحقيقية، فقد كان يتحدث بعدة لهجات، مع إنني أعرف أنه من أهالي لويزيانا مثلي. وكان يحب الشماليين - اليهود، والهنود الحمر من

أفكر في عملي الجيد ورفاهيتي. إن مسألة البترول ستعمل على إزالة إسرائيل في ظرف عشرين سنوات. ولن تكون هناك إسرائيل. إن شعبي سيتعرض للاغتصاب والحرق. وأنا أريد أن أحارب. أريد أن أغادر مقاطعة وتشتر وأحارب. أريد أن أحمل السلاح وأدافع عن إسرائيل. كيف بإمكانني أن أحمل السير في شوارع هذه المدينة، هذه المدينة الصاخبة المربكة، عندما توجد قضايا يمثل هذا الوضوح؟ لاردنر: اللغة، لا أدري. لماذا لا تنقل أول طائرة غذا صباحا.

وعندما عاد لاردنر إلى بيته في الجنوب، دعاني لتناول مشروب معه في حانة (القضب الأحمر) القريب من منزله. وهبت عاصفة ذلك المساء جعلت فجأة شهر حزيران (جوان) يونيو يبدو مثل تشرين الأول (أكتوبر) بعد انتهائهما. وهناك سألتني عما إذا كان ينبغي عليه أن يعود إلى كلية الطب لإكمال دراسته أم لا، ثم أسمعني تلك الأشرطة المسجلة. قلت: "إيها النبي الوحيد الذي نحن متأكدون منه هو مقدار المال الذي نتناجه. وهذا ما يكتني التفكير فيه بجد". قلدي زوجة وولدان. وأنا وزوجتي نشرب كثيرا في الأمسيات في حانة (القضب الأحمر). ونحن سعداء. ويبدو أن القضايا الكبيرة قد فانتنا. وأنا طبيب أخصائي بالأشعة. أمضي النهار كله في البحث عن الظلال. ولدينا شجرتان من الدردار الصيني في حديقة منزلنا، وكلب سمين نسميه (سندني)، وطفلاتنا جميلان، وأملك أسهما في شركة (شل)".

فقال لاردنر: "أنت على صواب". قلت: "في إمكان كل إنسان أن يصبح ملكا إذا أراد ذلك. هذا ما كان يقوله والذي. وكان قد واجه ظروفًا أصعب من ظروفي وظروفك". قال لاردنر: "هذا صحيح". وآخر ما سمعته عن لاردنر أنه استقل باخرة من نيويورك متجها إلى ريو. ومن هناك سافر على متن باخرة أخرى إلى إسبانيا. ولا أعرف شيئا آخر عنه.

نكسون ودناته. طغلي يشيح بوجهه عني عندما أعطيه أمرا، أعني أمرا بلطف. دعني آخذ نفسا عميقا. لاردنر: يا إلهي، ما أمتع هذه الحالة! قصتك تستحق حائزة. إنها أكثر من مشكلة يا سيد- إنها قطعة من الفن.

المريض: ماذا؟ قصتي فن؟ لاردنر: نعم، أنت شع. ولكث مهم جدا. مريض: أنطى ذلك؟ وهكذا.

وقد يتضمن تسجيل ثامن ما يأتي: المريضة: إنني غاضبة، غاضبة، يا دكتور لاردنر. لاردنر: لماذا؟ المريضة: لأنني امرأة. فقد قاسيت من الظلم والشروط طوال الوقت. لاردنر: لماذا؟ المريضة: ظننت أنك تريد أن تعرف ماذا (أصايني). لاردنر: لقد أعطت اختيار الطبيب، فلماذا في الخارج الخامس على بعد عشرة أبواب تقريبا، يوجد طبيب "ماذا؟" وهو أغلى بقليل. المريضة: إنني غاضبة على الرجال أينما كانوا. لا شيء يشغيني من هذا الحقد. لاردنر: إنك تبدين نقودك علي. فأنا رجل. المريضة: ولكن مرور الوقت، قد تمكن أنا وأنت من إيجاد علاج لي.

لاردنر: حسن، نستطيع أن نبدأ علاجك من الأساس، ونواصل من هناك. ماذا تقولين في كأس من مشروب الدجن الصرف غير المزوج بالماء وقضب متصب؟ (هنا أصوات عراك بين لاردنر والمريضة). لقد ضربت يدي المشولة. المريضة: أنا... نعم. أردت ذلك. لقد نمجنا معا في الوصول إلى علاج. لقد أغبرت عميلك بسرعة. (أصوات سراويل داخلية تخلع) امتلكتني، امتلكتني. دعني أعوضك عن صربي يدك المشولة. والتسجيل الآخر الوحيد الذي أتذكره هو -

المريض: إنها نهاية العالم. إنها المعركة الكبيرة. إنني أقرأ جريدة (التايمز) في قطار الأنفاق، وأفكر في شعبي، اليهود.

# قراءة الجريدة

للكاتب : رون كارلسون  
ترجمة : علي القاسمي

عرف الكاتب الأمريكي رون كارلسون Ron Carlson بقصصه اللاذعة القصيرة جدا التي ينتقد فيها اوضاع المجتمع الأمريكي بطريقة تكاد تكون مباشرة. وقد اصدر حتى الآن ثلاث مجموعات قصصية هي : (الخبايا العالم) ، 1987 و (خطبة للطبقة الوسطى) التي اختارتها جريدة نيويورك تايمز من بين افضل الكتب لعام 1992، و (فندق عدن)، 1997. كما نشر روايتين إحداهما بعنوان (خيانة ف سكوت فترجيرالد) والاخرى (المخلصون من أداء الخدمة العسكرية) و كارلسون حاليا أستاذ الأدب الإنجليزي في جامعة ولاية أريزونا، ويعيش هناك مع زوجته وولديه والقصه التي نترجمها هنا نموذج لأفانصيصه.

سكنت نهبانا مجددا، وكنت على وشك الجلوس عندما رأيت (دوغلاس) أخي من (ديول) وهو يقود سيارته الى موقف السيارات ولهذا سكبت فنجاني، وبدا (دوغلاس) هذا الصباح أكثر رقة مما كان عليه قبل أسبوع. وكان لونه قد أخذ يزرق مدة عام تقريبا قل أن يكتشفوا أن الأجر في داره مصنوع من مادة سامة من الدرجة العاشرة أو ما يشبه ذلك. وكان عليه أن يغطي ذلك الآخر تغذية متقنة أو يتنقل هو وزوجته (ايرين) رحمهما الله من الدار ولكنه في هذا الصباح، على الأقل، كان يرتدي قبعة واسعة جدا تغطي حتى كتفيه، وهذا تحسن واضح. وقال لي إنه سمع بما حصل لـ (ديوك) والبنات الثلاث، وسألني : 'ما هو الفيلم الذي كنت تستأهلهن؟' وكنت لا أستطيع سماعه تماما لأنني كنت أنظر الى رجلين وهما يسرقان سيارة (ديوك) الحديدية ويقودنها الى الخلف خارجين بها من الحديقة. وإذا لم ينته جيدا فإنهما سيضريان صندوق البريد. لقد نحاشيا الصندوق الآن واتطلقا بالسيارة التي كانت دائما أجمل سيارة فيروزيه اللون في العالم. وأضفت قليلا من المسحوق الأبيض الى قهوتي والتفت الى أخي الأزرق. كانت عينه اليسرى أسوأ مما كانت عليه من قبل، فهي أكثر انضغاما وأكثر احمرارا هذه الأيام. أنت تعرف أنني كلما حركت هذا المسحوق الأبيض بالملقعة فإنه لا يذوب تماما بل يبقى دائما شيء منه طاف على القهوة.

كل ما أردت أن أفعله هذا الصباح هو قراءة الجريدة ولكن يجب على أن أنهي التفسير أولا. ثم بعض كل شيء فقد قتل (ديوك) وجميع أفراد العائلة المليئة الماسية، باستثنائي واستثناء (تيمي)، على يد سائق سكران، دهشنا بينما كنا في طابور أمام السينما. ليس من السهولة بمكان غسل هذا الدم. معظم الأقمشة يسهل تنظيفها في العادة، على أي حال، ولهذا فلاني لم أهتم بقراءة الارشادات المطبوعة بحروف صغيرة على صندوق صابون الغسيل. وهم لم يمدوا بصنعون الصابون الذي يفعل مفعوله في جميع الظروف. ثم أيقظت (تيمي) ليستعد للذهاب الى المدرسة. أكل فطيرتين وانطلق. ولكن حتى قبل أن يبدأ السير في الشارع، وببما كنت أنفط الجريدة، كان بإمكانني أن أسمع صراخه هناك. ثمة شخص أخذ يجره الى سيارة داتسون من الموديلات الجديدة، ذات لون بني خفيف، وهي من نوع سيارات الشحن التي كان (ديوك) رحمه الله يدها دائما صحيفة الشكل. وهكذا عدت الى المنزل والجريدة بيدي. وكان هناك شخص ما عند الباب. وقد تجمع بعض الناس عند الباب الخلفي، فأدركت أن شيئا غريبا سيقع، وكنت على صواب. قال الرجل هو الذي ظهرت صورته في الجريدة والذي هرب من السجن يوم أمس. وكان يريد أن يعرف ما إذا كان بإمكانه أن يدخل المنزل ويفتصني ويعبث بي قليلا. حسنا، ويعد أن فعل ذلك، كانت قهوتي قد بردت، ولهذا

## سحيفة

جون كارول أوتس  
ترجمة : علي القاسمي

ويلمس القارئ في ثانيا مؤلفاتها حيننا إلى طفولتها الريفية. ولكنها مضطرة حاليا للعيش في مدينة برنستون في ولاية نيو جيرسي، حيث نشغل منصب «ستاذة في برنامج الإبداع الأدبي في جامعة برنستون» الشهيرة، وساعد روحها الكاتب ريموند سميث Raymond Smith (إصدار دوريتها (مجلة أونتاريو النقدية Ontario Review) وإداره مطبعتهما الصغيرة. وفي القصة التي نترجمها هنا نعد ممثل هادئ لطريقة الحياة الأمريكية المطبوعة بالمادية. وتمثل هذه القصة نموذجا لأسلوب هذه الكاتبة المزاح بين تقنيات التصميم والتلميح والإسحاء. استقلت الطائرة في عطة عيد الميلاد عائدة إلى منزلها، واستهلتها في المطار أمها وزوج أمها الجديد. ضمتها أمها

نيويورك. وتفتحت موهبتها الأدبية في سن مبكرة إذ شرعت في كتابة رواياتها وهي في الرابعة عشر من عمرها. ودرست الأدب الإنجليزي في جامعتي سيراكوز ووسكاتون. وهي كاتبة كثيرة الانتاج، فبالإضافة إلى رواياتها الثماني والعشرين صدرت لها بضعة مجلدات من القصص القصيرة والمقالات والمسرحيات، مما أهلها لفظف عدة جوائز أدبية رفيعة منها (جائزة الكتاب الوطنية) المرموقة. توقعوا لتناول المشروبات في مقهى (إيزي صول) الواقعة على الطريق السيار، وطلبت الفتاة مشروباً من الصودا مع قليل من الليمون الحامض (ذلك رائع، قالت أمها). أما أمها وزوج أمها الجديد فطلبا مارتيني صرف غير مزوج بماء، وكان ذلك شربهما في "حفلة الزفاف". وتحذثوا وهلة عن دراسة الفتاة وعن خططهما للمستقبل. وعندما أتى ذلك الحديث إلى نهايته، تحدثوا عن خططهما الخاصة، التخلص من الدار القديمة، وكان ذلك أول المهمات البغيضة، وشراء

إلى صدرها بحرارة وقالت لها إنها تبدو جميلة، وصافحها زوج أمها الجديد وقال لها نعم، إنها تبدو جميلة بالتأكيد، ورحب بها. وكان شعر رأسه قد امتد بصورة قاطعة من الجانبين على خديه الممتلئين، وتغير لونه بحيث أصبح أشيب في الجزء السفلي من وجهه. وفي أثناء مصافحته لها شعرت بأن يدها صغيرة ولزجة وأن عظيماتها على وشك أن تنهشم. ضمتها أمها إلى صدرها مرة أخرى، يا إلهي، إنني سعيدة برؤيتك، وكانت شرايين ذراعها أغلظت مما تتذكره الفتاة والذراعان أنحنف من ذي قبل، ولكن أمها كانت سعيدة، وريامكانك أن تحس ذلك في جميع كيانها. وكانت مساحيق التجميل على وجهها في لون الفوخ، لون يتدرج بمهارة حتى يصل إلى حنجرتها. وليست في يدها اليسرى الخاتم الجديد، ماسة صغيرة لامعة في وسط تويج من الذهب الأبيض. ولدت الروائية الأمريكية جويس كارول أوتس Joyce Carol Oates في قرية قريبة من بلدة لوكبورت في ولاية

تفكر بصوت مسموع : وكان رؤساء العمل سمعوا ما لا ينبغي سماعه ، وأعظم شيء بخصوص إجراء عملية الاجهاض في الصباح الباكر هو ، كما تعلمين ، أنك تغضين بقية النهار وكأنك تستلقين جيلا ، صحيح؟ هنالك حوالي ست نساء في حمام ، نساء شاذات حنسيا في حوض حمام حار ينخرطن في لعبة جديدة تسمى (الفتحات الموسيقية) أخذت تتشر مؤخرا في نيوجرزي . لماذا لا يضحك أحد منكم؟

كانت الكلمات تتوالى بسرعة في فم المثلثة منطوقة بصورة سينة بحيث لا تستطيع الفتاة متابعتها واستيعابها ، ولكن يبدو أن أمها وزوج أمها الجديد يستطيعان سماعها . وعلى أي حال ، فهما يضحكان ، على الرغم من أن زوج أمها الجديد اعترف بعد ذلك بأنه لا يقر استعمال اللغة البذيئة وغروجهما من شفاء النساء آيا كن.

وتوقفرا لتناول طعام العشاء في مطعم آسيوي على عشرة أميال من موقف الأداة على الطريق السيار بين نيويورك ونيوجرزي ، فقد أوضحت أمها أنه لا يوجد أي شيء يجب في المنزل ليؤكل ، وأيضا فالوقت متأخر ، اليس كذلك؟ وغدا ستؤلى طهي عشاء فاخر ، أليس موافقة ، يا عزيزتي ؟ وكانت قد اختلفت مع زوجها حول تناول العشاء قبل موقف الأداة أو بعده مباشرة ، ولكن أثناء العشاء كانا مسرورين ، ويضحكان كثيرا ، ويشبان بينهما في الفترات بين طبق وآخر ، ويشرب أحدهما من مشروب الآخر ، وهما مشروبان استوائيان موضوعان في كأسين طويلتين مغنطيتي الحافيتين بالسكر . والله إنني مجنون بترك المرأة ، قالها زوج أمها الجديد عندما ذهبت أمها إلى غرفة التجميل ، إن أمك سيدة من مستوى رفيع . وترب كرسية الخيزران منها ، وأحاط كنفها بذراعه الدافئة المكتنزة باللحم .

وقال ليس هنالك في العالم شيء أغلى بالنسبة لي من تلك السيدة ، أريدك أن تعرّفي ذلك ، فقالت الفتاة نعم أعرف ذلك ، فقال زوج أمها الجديد بصوت حاد يقرب من الدموع ، فاما يا عزيزتي : أنت تعرّفين ذلك .

دار أصغره ، أحدث ، أو ربما مجرد كراه منزل مؤقت . وقالت أم الفتاة إن ثمة قرية من الشقق الصغيرة على ضفة النهر ، ستريك إياها عندما تمر بالقرب منها ، ثم ابتسمت لشيء ما ، وتناولت جرعة من مشروبها المارتيني ، وضغطت على ذراع الفتاة ومالت برأسها نحو رأسها ضاحكة ، وقالت : والله إن ذاك يسعدني جدا . وجاءت نادلة تلبس بدلة ضيقة من الحرير الأسود وهي تحمل كأسين إضافيتين من المارتيني وصحنا صغيرا من البندق الذي يؤكل مع البيرة . فقال زوج أمها الجديد : شكرا ، يا عزيزتي .

لم تكن الفتاة قد تحدثت مع أمها أكثر من مرتين أو ثلاث مرات حول خططها للزواج من جديد ، وهاذا كان الحديث بالهاتف من مسافة بعيدة ، وظلت أمها ترد : نعم انه أمر مفاجئ ، في نظرك ، ولكن هذا النوع من الأمور هو دائما مفاجئ ، فأنت إما أن تحسي به في الحال أو لا تحسین مطلقا انتظري وستسرين . وكانت الفتاة لا تقول إلا القليل ، مبهمهمة بد نعم أولا أدري ، أو أقترص ذلك . وقالت أمها بصوت أجش إنه يجعلني أشعر بالراحة في الحياة مرة أخرى ، تعرّفين ، إنني أحس أنني امرأة من جديد . وكانت الفتاة محرجة جدا بحيث إنها لم تستطيع الاجابة ، فقالت : مادمت سعيدة .

والآن قاربت الساعة الثامنة والنصف ، وأخذت الفتاة تشعر بالدوار بسبب الجوع ، ولكن أمها وزوج أمها الجديد ما زالوا يتناولان الكأس الثالثة من مشروبهما . وكان مقهى (إيزي صول) يقدم وصلات ترفيحية ، كان هناك بالاول عازف على البيانو يعزف موسيقى خفيفة من ألحان هواي كاريكاكين المختارة ، ثم تظهر مغنية سوداء ترتدي فستانا موشى يفتح عند الرقبة على شكل V وبعد ذلك تأتي ممثلة كوميدية في حوالي السادسة والمشوين من عصرها ، ذات وجه شديد التحول بارز الظلام ويخلو من مساحيق التجميل ، وشعرها مقصوص على طريقة (البونك) ، يتصب إلى الأعلى بفعل الشمع اللاصق ، وترتدي بدلة رياضية من الجلد الاصطناعي ، وكانت تغف مثل عارضات الأزياء مبرزة صدرها إلى الأمام ومحولة وجهها الخالي من أي تعبير إلى جنب ، وهي تتنم بكلمات وكأنها





## لقاء

للكاتب : جون شيفر

ترجمة : علي القاسمي

(على الرغم من أن جون شيفر John Cheever لم يدرس في أي جامعة من الجامعات، فإنه عَلمَ فن الكتابة الإبداعية في عدد من الجامعات الأمريكية . ولد جون شيفر في مدينة كوينسي في ولاية ماساشوسيتس عام 1912 ، ومُرت حياته بسلسلة من المفاسي.

كان أبوه يملك معملًا للأحذية ولكنه فقدَه في الأزمة الاقتصادية عام 1929 . فانتقل جون عن الدراسة وعمره سبعة عشر عامًا بعدما فصلته المدرسة بسبب ضيقه وهو يدخلُ . وخلال الحرب العالمية الثانية سيق إلى الخدمة العسكرية الإجبارية . وعندما كان يدرس في جامعة بوسطن عام 1974 - 1975 ، أصيب بالإكتئاب وأدمن على الشراب مما استدعى إدخاله لمدة شهر في مصحة للعلاج .

وقد انعكست خبراته الأليمة تلك في أعماله الأدبية التي تعكس كذلك رؤيته للمليقة العرجاوية العليا في ضواحي المدن الأمريكية في شرق الولايات المتحدة الأمريكية خاصة مدينة نيويورك . وهي رؤية يراوح التعبير عنها بين السخرية المحسبة والهزاء اللذع . وقد هدم شيفر . في قصصه . الأسوار التي كانت قائمة بين الأنواع الأدبية وزاوج بينها وبين الأنواع الثقافية . فاستهوت أعماله أصنافًا مختلفة من القراء . الف جنون شيفر أربع روايات جيدة ، وعددا كبيرا من القصص القصيرة كان ينشرها في امهات الدوريات الأمريكية ثم ضمها في سبع مجموعات صدر أولها بعنوان (الطريقة التي يحيا بها بعض الناس ) عام 1943 وأخرها (فصص جون شيفر) عام 1978 التي حازت على جائزة البولتزر . وهي أرفع جائزة أدبية أمريكية . عام 1989 وبعد أربع سنوات من ذلك التاريخ توفي بالسرطان في مدينة نيويورك مخلفا وراءه امرأة وثلاثة أولاد .

"أهلا، شارلي! أهلا، يا فتى! أود أن أصطحبك إلى نادي ، ولكنه في منطقة الستين ، ولما كان عليك أن تسفل قطارا مبكرا، أظن أنه من الأفضل أن نأكل شيئا في مكان قريب من هنا ."

وطوقتي بذراعه، فاستنشت رائحة والذي بنفس الطريقة التي تشم بها أمي وردة من الورد . وكانت رائحته مزيجاً من الوبسي، وروعة حلالة الذقن، ودخان تلميع الحذاء، والصفوف، ورائحة الرجل الناصح . وتميت لورنا أحد م ونحن معا . وتميت أن تلتقط صورة لنا، فقد أردت توثيق من نوع ما للفائنا ذلك .

خرجنا من المحطة وقهنا إلى شارع فرعي ودخلنا مطعمًا هناك . كان الوقت مازال مبكرا، وكان المحل فارغا، والتاسفي يتخاصم مع عامل من عمال تسليم البضائع، ووقف بجوار باب المطبخ نادل عجوز يرتدي سترة حمراء . جلسنا ونادى والذي النادل بصوت عال صائحا:

كانت آخر مرة رأيت فيها والدي في محطة القطار المركزية الكبرى . كنت سأذهب من منزل جدي في أدرونداك إلى الكوخ الذي استأجرته أمي على شاطئ البحر، فكتبت إلى والدي بأنني سأكون في نيويورك لمدة ساعة ونصف، وهي المدة التي سأضربها في المحطة في انتظار تبديل القطار، وسألته ما إذا كان بالإمكان أن نتناول طعام الغداء معا في تلك الفترة . فكتبت إلى كاتته قائلة إنه سيقابلني في مكتب الإرشادات في المحطة عند الزوال .

وفي الساعة الثانية عشرة بالظبط رأيت قادمًا في الزحام كان غريبا عليّ - فقد طلقته أمي قبل ثلاث سنوات، ولم ألتق به منذ ذلك الحين - ولكن حالما رأته شعرت بأنه والذي، دمي وخفي، مستقبلي ومصيري . وأحسست بأنني عندما أكبر سأكون شبيها به، وعليّ أن أسير في حياتي على خطاه . لقد كان رجلا فارغ الطول وسيم الوجه، وكنت سعيدا جدا برؤيته مرة أخرى . ربت على كفتي وصانحتني قائلا:

"يا ولد ! يا نادل ! أنت يامن هناك ! ويدا صحبي في المطعم الخالي لا محل له .

وصرخ قائلا : "هل بإمكاننا أن نحظى بالخدمة هنا ؟" - طق طق- وصفق بيدي، فجلب ذلك انتباه النادل إليه، فجرر رجله صوب طاولتنا، وسأل .  
- "هل كنت تصفق بيديك لي؟"

فقال والدي : "اهدأ، اهدأ، أيها النادل ! إذا لم يكن كثيرا أن نطلب منك إذا لم يكن ما سئله يتعدى حدود الواجب، فنحن نرغب في كأسين من مشروب (بيفير جيسون)." .

فقال النادل : "لا أحب أن ينادي علي بالتصميق." .  
فقال والدي : "كان يجب علي أن أحبب معي صغاري فلدي صغارة يسميها التل كسار السن . والآن، اخرج أوراقت وقلمت البصغير . وحاول أن تدون ما أقوله لك بصورة صحيحة : مشروبين من نوع (بيفير جيسون). أعد بعدي : بيفير جيسون"

فقال النادل بهوده : "اعتقد أنه من الأفضل أن تذهب إلى مكان آخر."

قال والدي : "هذا من أروع الاقتراحات التي سمعنا في حياتي، انهض يا شارلي، ولنخرج من هنا." .  
وتيمت والدي خارجين من ذلك المطعم، ودخلنا مقفلاً آخر . ولم يكن والدي صاغيا هذه المرة . وجاءنا المشروبان وسألتني والدي عن نتائج موسم لعبة البيسبول . ثم ضرب حافة كأسه بسكين وأخذ يصرخ مرة أخرى :

"- يا ولد، يا نادل، يا أنت ، هل تسمع لنا يلز صاجك بطلب كأسين آخرين من نفس المشروب."

فسأله النادل : "وكم عمر الفتى؟"

فقال والدي : "هذا ليس من شأنك ، اللعنة."

قال النادل : "حسنا، لدي خبر لك . لدي خبر شاق جدا لك، وهو أن هذا المطعم ليس المطعم الوحيد في نيويورك، فقد فتحوا مطعما آخر عند زاوية الشارع . انهض، يا شارلي، وأدّى الفاتورة، وتيمت خارجين من ذلك المطعم إلى مطعم آخر . وهنا كان التل بليسون سترات أرجوانية مثل سترات الصيد، وعلقت علي الحيطان كثير من معدات ركوب الخيل . وجلسنا، ثم راح والدي يصرخ مرة أخرى :

"- يا سيد كلاب الصيد . واو واو، وما إلى ذلك . نريد شيئا قليلا على شكل فنجان الركاب، أي كأسين من (بيسون بييفر)." .

فسأله النادل متبسما : "اثنين من (بيسون بييفر)؟"  
فقال والدي غاضبا : "تعرف تماما ما أريد . أريد كأسين من (بييفر جيسون)، واجلبهما بسرعة . لقد تغيرت الأمور

في إنجلترا القديمة اجميلة، هكذا أحبرني صديقي الدوق فلتر ما تنتج إنجلترا على شكل كوكتيل"  
فقال النادل : "هذه ليست إنجلترا."

قال والدي : "لا تجادلي فقط، فعل ما أمرت به ."  
قال النادل : "طلست أنك تود أن تعرف أين أنت."  
قال والدي : "إذا كان هناك شيء وحيد لا أستطيع أن أطيعه فهو الخادم الوقح . انهض، يا شارلي."

وكان المطعم الرابع الذي ذهبنا إليه إيطاليا . فآخذ والدي يقول بالإيطالية :

"أيها النادل الطيب، هات لنا من فضلك كأسين من الكوكتيل الأمريكي القوي ، القوي مع كثير من الجبن وقليل من النبيذ الأبيض."

فقال النادل : "أنا لا أفهم الإيطالية ."  
فسرد والدي قائلا : "أه دعك من هذا ! أنت نفهم الإيطالية، وأنت تعرف ذلك جيدا."

ثم أضاف بالإيطالية "اثنين من الكوكتيل الأمريكي، في الحال . وغادروا النادل وذهب إلى رئيسه الذي جاء إلى طاولتنا وقال :

"كأسين بيبيدو، ولكن هذه الطاولة محجوزة ."  
قال والدي : "حسنا، خذنا إلى طاولة أخرى."

فأجاب نادل : "جميع الطاولات محجوزة."  
فأجاب والدي : "سمعت، إنك لا ترغب في استيفاء، ليس كذلك؟ حسنا، اذهب إلي الجحيم، واصاف بالإيطالية : "إلى الجحيم"، "هيا يا، يا شارلي!"

قلت : "ينبغي علي أن أحق بفطاري."  
فقال والدي : "أسف، يا ولدي، أسف جدا."

وطوفني بدراعه وصممي إليه وقال "سامشي معك إلى المحطة لو كان فقط لدينا صممي من الوقت لأحدثك إلى نادي."  
قلت : "لا بأس، يا بابا."

قال : "سأشتري لك جريدة . سأشتري لك جريدة تقرأها في القطار."

وذهب إلى كشك الجرائد وقال : "أيها السيد اللطيف هل تسمع أريحيتك بإكرامي بإحدى جرائدك المسائية اللعينة التافهة ذات العشرة سنتات؟ هل أبالغ كثيرا إذا طلبت منك أن تبني لي إحدى جرائدك الصغراء المقززة؟"

قلت : "يجب علي أن أذهب، يا بابا، فقد تأخرت."  
فقال : "الآن انتظر لحظة فقط، يا ولدي ! انتظر لحظة فقط، أريد أن أسفر من هذا الشخص."

قلت : "مع السلامة، يا بابا!"  
ونزلت السلم وركبت قطاري، وكانت تلك آخر مرة رأيت فيها والدي .

## الدار المجاورة

توبياس وولف

يعدّ توبياس وولف Tobias Wolff من أشهر كتاب القصة القصيرة ومروجيها المعاصرين باللغة الإنجليزية. ولد توبياس وولف في ولاية إلينوا جنوبي الولايات المتحدة عام 1945، وترعرع في ولاية واشنطن شمالي البلاد. وتضم كتبه مجموعتين قصصيتين: (صيادون في الجليد) و(العودة الى العالم). ويعيش توبياس وولف حالياً مع زوجته كاثرين وابنيه في ولاية نيويورك حيث يدرّس الأدب الإنجليزي في جامعة سيراكوز. والقصة التي نترجمها هنا تمثل نموذجا من أسلوبه وتقنياته في كتابة القصة القصيرة.

ويستألف الكلب نباحه، ويخرج الرجل من الدار الى موقف  
السيارة صافقا الباب خلفه.

وتقول زوجتي: "احذر!" وتعود الى فراشها وتسحب  
الغطاء عليها حتى رقبته.

ويهمهم الرجل لنفسه، ويحاول فتح أزرار سرواله  
الأمامية. وأخيرا يتمكن من فتحها ويمشي الى سياج دارنا،  
وهو سياج خشبي أبيض اللون ومزخرف أكثر من أي شيء  
آخر ولكنه لا يمكن أن يصد أحدا فقد أقمته نفسي، وغرست  
شجيرات زهر العسل والبوغنفيليا على امتداده.

وتقول زوجتي: "ما الذي يفعله؟"

وأقول لها: "أش!"

يتكئ على السياج بيد واحدة، وبالياد الثانية يتبول على  
الزهور، ويمشي على طول السياج وهو يفعل ذلك، دون أن  
تتموته رهرة من الزهور. وعندما ينتهي يغفل أزرار سرواله،  
 ويعود الى منزله مارا بموقف السيارة. ويوشك على الانزلاق  
والسقوط على الممر المغطى بالحصى ولكنه يمسك به ويطلق  
اللعنات ويدخل داره، صافقا الباب مرة أخرى.

وعندما أثلثت حولي أجده زوجتي مسجينة محوي وهي  
تنظر إلي، وترفع حاجبها، وتقول: "أرجو ألا يكون فعلها

استيقظ خائفا. زوجتي جالسة على طرف فراشي وهي  
تهزني، وتقول: "إنهم يفعلونها مرة ثانية."

أنبه الى الشباك. جميع مصابيحهم مضاءة، في كلا  
الطابقين العلوي والسفلي، كما لو كان لديهم نفوذ فائضة  
لإحراقها الزوج يصرخ، والزوجة ترد صولولة، والكلب  
ينبح. ثم وهلة صمت قصيرة، ثم يبكي الطفل المسكين.

وتقول زوجتي: "الأفضل ألا تنف هناك، فقد يرونك."

وأقول: "سأهاتف الشرطة". وأنا أعلم أنها لن تدعني  
أفعل ذلك.

وتقول: "لا تفعل!" فهي تخاف أن يلدسوا السم لقتلتنا  
إذا شكواهم.

الرجل في الدار المجاورة ما يزال يصرخ، ولكنني لا  
أستطيع أن أنبئ ما يقول بسبب نباح الكلب وبكاء الطفل.  
والمرأة تصيحك دون أن نمي ذلك: "ها! ها! ها!" وفجأة  
تطلق صرخة صادة ثم يحدد كل شيء الى الهدوء.

وتقول زوجتي: "إبه بصريها أشعر بالضغط كما لو كان  
بصري."

وينخرط الطفل في الدار المجاورة في نحيب طويل،

ثانية؟

وأهز رأسي موافقا.

- "بسبب وجوده ووجود الكلب يصبح نحو أي نبات في حديثنا إحدى العجائب".

وأفضل أن أتحدث عن شيء آخر، فالتفكير بمصير الزهور يصيبني بالإحباط وفي الدار المجاورة تأخذ المرأة في الصراخ. فأقول "استمعي لهذا!"

وتقول زوجتي: "كنت أشعر بالأسف من أجلها، ولكن لم أعد كذلك، ليس بعد ما حدث في الشهر الماضي".

وأقول: "وأنا أيضا" في حين أحاول أن أتذكر ما الذي حدث في الشهر الماضي وجعل زوجتي لا تشعر بالأسف من أجل المرأة التي تقطن الدار المجاورة. فانا لا أشعر بالأسف من أجلها الآن، ولكني لم أشعر بذلك مطلقا من قبل، فهي تسرخ بأشياء مثل: "ظننت أنني قتلت لك أن تبقى في فراشك" والطفل المسكين لما يتعلم الكلام بعد.

أما مظهرها فأحسب أنه يمتكئ القول بأنها جميلة. ولكنه جمال لا يدوم، فليس لها هيكل عظمي جيد، وتبدو طرية كما لو أنها لا تأكل من الطعام سوى فطائر الجلود والحلوى بشرتها بيضاء والطفل يشبهها، فليس من المتفزع أن يشبه أباه الأسمر والكت الشعر، حتى عندما يرتدي قميص يمتكئ أن تدرك أن على ظهره وكثفيه شعر كث طويل مثل شعر كلب من نوع الأرديل.

والآن أحذوا كلهم في الصراخ دفعة واحدة، إصابة إلى أنهم أطلقوا جهاز التسجيل وفيه أغنية فرقة عاتية من تلك الفرق، وأقول: "بني أشعر بالأسف من أجل الطفل".

وتصع زوجتي يديها على أذنيها وتقول: "لا أستطيع أن أحتمل دقيقة من ذلك"، وترفع يديها عن أذنيها رما هناك شيء في التلفزيون. "وتنهض قائلة: "انظر من هناك في برنامج جوي كارسون".

وأفتح التلفزيون، وكان مكان التلفزيون في المكتبة عادة ولكنني نقلته إلى غرفة النوم قبل بضع سنوات عندما مرضت زوجتي، وكنت أهتمي بها بنفسي وأعد الوجبات وكل شيء، واستطعت أن أتعلم تغيير ملاءات زوجتي في الفراش وكنت أنوي دائما أن أعيد التلفزيون إلى المكتبة بعد أن شفيت، ولكنني لم أفعل ذلك لحد الآن، وهكذا فهو منصوب حاليا بين سريرينا على طاولة صغيرة صنعتها بنفسي، وفي التلفزيون ترى مقدم البرنامج جوي كارسون يقول شيئا ما للممثل سامي ديفيز، في حين أن أد مكماهون يضحك وهو متنحن. انه دائما طلق الحيا. وإذا كنت ستقوم برحلة فإن

أسوأ شيء تفعله هو اصطحابك مكماهون.

وتريد زوجتي أن تعرف ما هنالك من برامج تلفزيونية في المسطحات الأخرى، فأقرأ: "فيلم الدورادو"، وهو حكاية مغامرات متسارعة لمجموعة من المواطنين وهم يبحثون عن مدينة أسطورية من الذهب. وثمة نجمتان ونصف النجمة بجانب اسم الفيلم (دلالة على أنه جيد).

وتسال زوجتي: "مواطنو أية دولة؟"

- لا يذكر ذلك.

وأخيرا نشاهد الفيلم. يأتي رجل أعمى إلى بلدة صغيرة ويقول إنه كان في مدينة الدورادو، وأنه سيقود فرقة استكشافية إليها مقابل حصص من الغنائم. ليس بمقدوره أن يرى، ولكنه سيخبرهم بمحالم الطريق عندما يمتطون الجياد ذاهبين إليها. يهزأ الناس به في البداية، ولكن في نهاية الأمر يجتمع حشع وحهاء المواطنين ويقررون أن يهربوا حطيم. وحده يصوتون به حشع اليهود الحمر من قبيلة الأناش، فيريد بعضهم الرجوع، ولكنهم في كل مرة يتأهبون للعودة يخبرهم الرجل الأعمى يعلم آخر من محالم الطريق، ولهذا

يوصفون به

الشيء الجيد للمرأة في الدار المجاورة. وتأخذ في التفرغ نائبة، لا ينبغي لأي مرد أن يقولها لشخص آخر، عما يشير قل زوجتي. وتنتظر إلي وتقول: "هل أستطيع أن آتي إلى سريرك مجرد رفقة؟"

فأرفع الأغشية وتندس زوجتي في فراشي. والسرير كاف لشخص واحد، ولكن مع وجودنا معا فيه يصبح ضيقا. والآن تطرح على جثتي وأنا إلى الخلف، لا أنوي أن أفعل شيئا، ولكن قل أن أندأ أصع درامي حول زوجتي أحرك يدي إلى الأعلى على المرتفعات ثم إلى الأسفل عبر المنحنيات باتجاه الجنوب.

وتقول: "بلا جغرافية، ليس هذه الليلة."

وأقول: آسف.

- "ألا أستطيع أن أجلس معك فقط؟"

- "لننسى ذلك قلت لك آسف"

يعبر المواطنون الصحراء. ومؤوتهم من الماء على وشك النفاذ، وشفاهم تشقق، وعلى الرغم من تحذيرات الرجل الأعمى فإن أحدهم يشرب من بشر مسومة ويموت بشكل فظيع ويثما هم متحلقون حول النار في مخيمهم تلك الليلة، يأخذ الباقون منهم في الشجار. ويقول أحدهم: "ليست هذه الأرض مناسبة للرجل الأبيض. وإذا سألتموني فأنا أقول لكم إنه لم يصل أحد من قبل إلى هذه الأرض."

ولكن الرجل الأعمى يصف سبيكة ذهب كبيرة جدًا وثقالة جدًا لدرجة أنها تحرق عينيك إذا بطرت إليها مباشرة. ويقول: 'ينبغي أن أعرف'. وعندما ينتهي من كلامه يطبق الصمت على المواطنين ويسألون واحداً واحداً ليصطحبوا على فرشهم. ويضعون أيديهم خلف رؤوسهم ويحدقون في النجوم. ويعوي ذئب البراري

وعند سماع ذئب البراري، أتذكر لماذا توقفت زوجتي عن الشعور بالأسف من أجل المرأة التي تظن الدار المجاورة. لقد كان ذلك مساء يوم الاثنين، قبل شهر تقريباً، بعيد عودتي من عملي إلى المنزل. كان الرجل في الدار المجاورة قد شرع بضرب الكلب، ولا أعني أنه يضربه مرة أو مرتين فقط كان يضربه واستمر في ضربه حتى لم يعد في استطاعة الكلب أن يسبح. وكان بإمكانك أن تسمع صوت ذلك المخلوق المسكين يتكسر ويتلاشى، وأخيراً توقف الضرب. ثم وبعد بضع دقائق، سمعت زوجتي تتأوه. 'آه' فذهبت إلى المطبخ لأعرف ما حدث لها. كانت واقفة بجانب الشباك الذي يطل على مطبخ الدار المجاورة. وكان الرجل قد جعل زوجته تنكس بظهرها على التلابة، وقد وضع ركبته بين يديها وأصبع ركبته بين ساقيه، وهما يتبدلان القبل بينهما حفيظاً، ويصرا بشغفهما فقط وإنما كان وجه أحدهما يتحرك جيئة وذهاباً نحو الآخر. ولم تشمكت زوجتي من الكلام مدة ساعتين بعد ذلك. وقالت لاحقاً إنها لن تهمل عطفها على تلك المرأة مرة أخرى.

يسود الهدوء هناك. ويغلب النوم زوجتي وكذلك ذراعي التي تحت رأسها. أصبح ذراعي يرفق، وأخذ يمسك أصابعي وقصصها، وأنا أفكر ما إذا كان يجب إيقافها فأنا أحب أن أنام في سريرتي وحدي، ولا متسع فيه لكتلتها. وأخيراً أقرر أنه لا ضرر في أن تتبادل الأماكن ليلة واحدة، فأنام في سريرها. أنهض وأمضي بعض الوقت في العناية بالنباتات وسقيها ونقل بعضها إلى الشباك وإعادة بعضها الآخر إلى مكانها. وأفلم سيقان السات التي أحدث تطول وأضع ما أقطعها في كأس ماء ثم أرتبه على قاعدة النافذة. جميع المصاييح مطفأة في الدار المجاورة ما عدا المصباح الذي في شبك غرفة النوم. أفكر في الحبة التي يعيشونها، وكيف تستمر وتستمر حتى تبدو مثل الحبة التي قدر لهم أن يعيشوها. يردد كل واحد منا دائماً أن للكانتات البشرية قدرة عجيبة على التكيف، ولكنني لا أعرف الحقيقة. أخبرني أحد أصدقائي أنه يمكن أن ترى في حي كامل من أحياء أمستردام في هولندا نساء جالسات في

شبايك غرقهن ينتظرن فإذا أردت إحداهن ما عليك إلا أن تدخل وتدفع. وهذا لا بشكل متطراً عربياً بالسبب للناس الذين يعيشون في هولندا. وفي إسطنبول بتركيا، رأى أحد أصدقائي رجلاً يمشي في الشارع وهو يحمل ياتو كبيراً على ظهره. وكان الناس يتحاشونه عند مرورهم به ويواصلون سيرهم وكأنه شيء طبيعي. إننا نتعود على أمور غريبة فتبدو طبيعية بعد أن نتعود عليها.

أطفي التلفزيون وأوي إلى فراش زوجتي وتبحث من الملاءات والحة قوية حلوة تصيبني بالذوار في البداية، ولكنني أرتاح إليها بعد ذلك فهي تذكرني بعبير زهور الغردينيا.

ويعود السبب في عدم مشاهدتي لبقية الفيلم إلى أنني لا أستطيع أن أرى كيف سيتهي. سيقفل المواطنون بعضهم بعضاً حتى آخر فرد فيهم، ومن المحتمل أن يتم ذلك على بعد عشرة أقدام فقط من مدينة الذهب الأسطورية، وسيستعر الرجل الأعمى في طريقه وحيداً، غير مدرك أنه تمكن من العودة إلى مية الدورادو.

أستطيع أن أرى فيلماً أفضل من ذلك. وسيكون فيلمي عن مجموعة من المستكشفين، من الرجال والنساء، الذين يعدون وراءهم بيوتهم وأعمالهم وأسرهم وكل شيء الموه يركبون البحر، ثم تتحطم سفيتهم على شاطئ جزيرة ليست مذكورة في خرائطهم. يفرق أحدهم، ويهاجم وحش فرداً آخر منهم ويأكله ولكن الباقين منهم يريدون الاستمرار. فيخوضون في نهر ويفطون أصقاعاً شاسعة يغطيها الجليد مستخدمين مزججة تجرها الكلاب. وتستغرق الرحلة الاستكشافية شهوراً. وفي تلك الأصقاع الجليدية ينفذ طعابهم، ولفترة يبدو وكأنهم سيقضون على بعضهم البعض، ولكنهم لا يفعلون وأخيراً يحلون مشكلتهم بأكل الكلاب. وهذا هو الجانب الخزين من الفيلم.

وفي النهاية تشاهد للمستكشفين نانمين في حقل تملؤه الزهور البيضاء وقد غطت أجسامهم الزهور المخضلة بالندى، ورش البمام، والياسمين البري، والنجوم اللامعة، وأنفاس طفل، ونبات العليق الجميل الأزهار، وقوس قزح، ونباتات السبيجة- تنظي أجسامهم بأكملها حتى تجعلها تبدو بيضاء بحيث لا يمكنك أن تميز أحدهم عن الآخر، الرجل من المرأة، والمرأة من الرجل. وتشرق الشمس، فيقفون ويرفون أذرعهم مثل أشجار بيضاء في أرض لم تطأها قدم إنسان من قبل.

## الفتاة صاحبة القرد

ليونارد ميخائيل

لا يحظى ليونارد ميخائيل Leonard Michaels بالشهرة في الولايات المتحدة، ولا ينال اهتمام وسائل الإعلام الأمريكية، فهو كاتب مقل لم ينشر سوى كتاب واحد بعنوان (لقطة) يشتمل على تأملاته في القلط، ومجموعة قصصية واحدة بعنوان (الاحساس بالاشياء)، ومذكراته بعنوان (من الذاكرة) التي نشرت مؤخرا عام 1999 وقد يعود السبب في قلة انتاجه الى انشغاله بزيجاته الثلاث الفاشلة، والعناية بأطفاله، وتنقله الدائم بين كاليفورنيا وإيطاليا. ومع ذلك فنحن نعدّه كاتباً موهوباً، يطور أحداث قصصه بصبر وعناية، ويرسم شخصياتها بمهارة وحذق، وينثر آراءه التي تدعمها ثقافة عميقة، بين ثنايا عباراته بصورة خفية والقصة التي نترجمها له هنا صدرت في كتاب (احسن القصص القصيرة الأمريكية) لعام 1997 ويقول ميخائيل عنها انه زواج فيها بين طلاق أحد أصدقائه وبين ما روتّه له صديقة قديمة عن احترافها الدعارة مدة سنة كاملة

أنه لم يكن جزءاً من حياتها، ولكنه ألغى خططه من أجلها، وأنه لن يبقى معها الى الأبد. وما كان لها أن تذكره بالكندرية وحديقة الحيوان. فهذه الأشياء مبنية في خط سير الرحلة الذي أصدرته له وكالة الأسفار في سان فرانسيسكو. ولديه أيضاً دليل المدينة السياحي.

كان بيرد، في حقيقة الأمر، قد عزم على القيام بحولات كثيرة في المدينة ولكن بعد لحظات من وصوله الى الفندق، سمع طرقاً على الباب، وحسب أن الطارق أحد عمال الفندق أو خادمة تنظيف الغرف، ولكنه رأى تلك الفتاة. اعتذرت له كثيراً وبدت حزينة. فقد أخطأت الغرفة. ولكن بيرد كان مسروراً، وليس مخدوعاً، ودعاهما الى الدخول.

والآن، في مساء اليوم الثالث، قال بيرد: "لا أريد أن أسمع عن اشتغالك التزلية ولا عن دروسك." سيضاعف لها الأجر.

لم يكن بيرد غنياً. ولكنه ورث مالا. وكان الإرث كافياً للإنفاق بشيء من اليسر، إن لم يكن بنوع من البذخ. فترك عمله في الانتاج التلفزيوني في سان فرانسيسكو، وذهب الى وكالة الأسفار، وكانت تلك الرحلة تكلفه كثيراً، بيد أنه عندما التقى إنجر ووقع في غرامها، تأكد له أنه يحصل على مقابل

في ربيع السنة التي أعقبت طلاق سرد. وبينما كان مسافراً وحده في ألمانيا، وقع في غرام مومس شابة اسمها إنجر وألغى كل خططه المتعلقة بمواصلة السفر. وأمضيا يومين كاملين معا معظمهما في غرفة بيرد. وكان يأخذها الى المطاعم أوقات الغداء والعشاء. وفي اليوم الثالث قالت إنجر لبيرد إنها بحاجة الى استراحة. كان لها حياتها الخاصة قبل وصول بيرد. ولم يعد لديها الآن سوى بيرد. وذكرته بأن المدينة مشهورة بكاندرايتها وحديقة الحيوان. "يجب أن تلعب وتشاهد هنالك ما يرى في هذه المدينة أكثر من إنجر ستوتر." اضافة الى أنها أهملت أشغال البيت، وتخلت عن موعد طبيب الأسنان، وفاتها كذلك بعض الدروس التي تنظم في للتحف المحلي في ترميم الورق.

وعندما ذكرت الدروس، فكر بيرد في إظهار اهتمامه بها، وتوجيه بعض الأسئلة عن ترميم الورق، ولكنه لم يكن مهتماً حقاً. فقال: "يمكنك أن تتخلفي عن بعض الدروس الأخرى"، وكان صوته كتيباً. وأحس بالأسف لما قاله، غير أنه شعر بأنه على حق، لأنها جرحته أحاسيسه. فقد أنفق كثيراً من المال عليها، ويستحق منها معاملة أفضل. صحيح

أجلس الى المائدة لأتمشى. وسيكون الأمر سينا بالنسبة لي وله."

- أنا لست قردك.

- تظن أنك أكثر تعقيدا منه.

كان يريد على وشك أن يتسهم، ولكنه أدرك أن إنجر لم تكن تروي نكتة، فكلماها مباشرة وبسيط بصورة عميقة. ولكن يريد لم يكن متأكد مما تعنيه، ربما كانت تطرح سؤالا، ولكن يبدو أنها تجد حقا في يريد ما تجده في قرداها، كما لو كانت جميع المخلوقات الحية متساوية. وهكذا جعلته يخوض في فكر القديس فرانسيس الأسيسي.

وكما حصل له عدة مرات من قبل خلال معاشرتها، فقد سيطر عليه نوع من الإعجاب المبتذل، لمحت عيناه، لم يشعر هكذا من قبل تجاه أي امرأة أخرى. اجتاحه حبٌ روحي. وفي الوقت نفسه غلبته رغبة قوية في اغتصابها. وطبعاً كان قد فعل ذلك مرارا وتكرارا في غرفة الفندق، على الفراش وعلى الأرض، وفي كل مرة كان يشبع رغبته، ومع ذلك تبقى تلك الرغبة غير متوقفة وغير مشبعة.

وسألت بنوعيه: "حسنا، ما أنت، إذن؟"

وانجاء يريد نفسه بقوله: "أنا يهودي". وانتابه شعور قوي نفاقا، وأدرك أنه فعلا يهودي.

هزنت إنجر ابتغيتها. "من الممكن أن دما يهوديا يجري في عروقي. من يدري يمثل هذه الأمور؟"

كان يريد يتوقع جوابا أكثر دلالة، أكثر حساسية. وبدلاً من ذلك، رأى، مرة أخرى، إنجر الطبيعية. كانت، على طريقتها الخاصة، بريئة مثل قرد. فليس لديها حساسيات خاصة مكتسبة. ولا فكري عن التاريخ. كانت، كما هي كما لو أسقطت في العالم يوم أمس. كأنه ملائكي موضوعي خالص. وفكر في أن لديه رقم هاتنها. إن حصوله على رقم هاتنها يجعله يشعر بأنه ليس بعيدا عنها ولا ينفارها. وكانت مشاعره لا تقل شدة، ولا تقل روعة، وغير مشبعة- لا توجد كلمة أخرى للتعبير عنها- أصبحت إنجر بالنسبة إليه مثل أنواع معينة من الموسيقى. وفكر في مقطوعات الكمان الذي لا تصاحبه آلة أخرى.

- إنجر، همس قائلا: "أشفي عليّ. إنني مغرم بك."

- هذا هراء. إنني لست جميلة جدا.

- نعم أنت جميلة جدا.

- فليكن، إذا كان ذلك ما تشعر به...

- هو ذلك.

- أنت تشعر بذلك الآن. وفيما بعد، من يدري؟

ذلك للمال الى أن قالت له: "من فضلك لا تقل لي ما يمكن أن أفعل وما لا يمكن أن أفعل. فليست المسألة مسألة مال أو أجر."

كانت ملاحظتها غير منسجمة مع مهنتها، على الرغم من كونها مازالت شابة، وشبه محترقة فقط، ولكن طريقة تلفظها لكلمة "يمكن"، غاما كما تلفظها يريد، هي التي أزعجته. فقد أحس بنوع من العداة في محاكاتها له، وغشي أن يكون قد استهان بإنجر، أو ربما أثار فيها كراهية لشخصه، لا يمكن تداركها.

لقد عبر عن مشاعره فقط، وكان مخلصا، ومع ذلك فإنه أساء إليها بطريقة ما. بل حتى إنه لم يدرك وجه الإساءة في ما قاله. والأدهى من ذلك، أنه كان يخشى أن يقيم مع إنجر نفس العلاقات التي كانت له مع زوجته السابقة. ففي خلال خمس وعشرين سنة من الزواج، كانت زوجته تنفجر عدة مرات في نوبات من الغضب الحارق بسبب أنه الملاحظات التي يبدئها. ولم يستطع يريد أن يحصد الشيء الذي يثير غضبها. والأن، وهو في بلد آخر، ومغرم بامرأة أخرى- موسى- ولا أقل من ذلكم يقع في نفس التماسه التي تلفظها.

وتبين له أنه كلما ازدادت الأمور تعقيدا بقيت في الحقيقة على حالها.

لم تكن إنجر تعلم شيئا عن زواج يريد، ولكنها كانت قد سمعت أنه إذا حدث أن تعلق بعض الزبائن بالموسم، فإن من الصعب التخلص منه، وكان يريد زيوئها الحساس فقط وما كبرها على وجه الخصوص أنها أزعجت يريد أكثر مما توقعت. كان يبدو عليه أنه فقد صوابه، إذ أخذ يصرخ في المطعم المزدحم: "سأدفع الصعف". ويضرب قبضته على الطاولة، يا للفضيحة! ماذا يظن نادل المطعم؟ وشمرت بشيء من الخوف، وقالت: "أنت رجل لطيف، وكريم جدا. وهناك العديد من النساء في ألمانيا على استعداد للذهاب معك بلا مقابل."

"ولكنني أفضل أن أدفع لك أنت ألا تستطيعين أن تنهمي؟"

فهتت، ولكنها هزت رأسها نافية، مستغرقة ولائمة في الوقت نفسه، وقالت: "أفهم أنك تغرط في إطلاق العنان لرغباتك. لو كنت مثلك لسرعان ما أصبحت مستهترّة. ولصارت حياتي مضطربة. ولأسميت أطعم قردتي فتات المائدة وقضلائها بدلا من إعطائه طعام القرد، لأن ذلك يسرني وهكذا سيتوجب على القرد أن يتوسل بي في كل مرة

والجميع يمشي بالقرب من الكاتدرائية، دون أن يلقي نظرة عليها. ولم يد أن لأحد منهم علاقة بها، ولكن من المؤكد أنهم يشعرون خلاف ذلك. فهم عاشوا في هذه المدينة. والكاتدرائية معلم ثابت من معالم ذلك المكان، معلم عاز قاس ولكنه معقد في محتواته ومشي يبرد إلى داخل الكاتدرائية. ودخل فناءها، ف شعر بضآته وأصانه مصداها بالرهبة. ولازمه شعور بالوحدة. اثباتة أحاسيس كثيرة، ولكن وقع في نفسه أنه لم يستطع أبدا أن يفهم معنى الدين المسيحي أو قوته، اليهود، الذين لهم رب غيور عضوب، لا يحتاجون إلى مثل هذا الفضاء للعبادة. تكفيهم غرفة بسيطة. بل إنهم يفضلون حتى تلك الغرفة البسيطة على الكاتدرائية، فهي أكثر ملاءمة لعلاقتهم العائلية الحميمة بالرب، فهم مثل التي يونس، وقسموا في التوحد الشخصي بالرب، في عدايات الهدوسة المقدسة وإنشاءاتها

وفي طريق عودته إلى الفندق، تذكر أن إمبر تحدثت عن قرداها. وأثارتها الفكرة، تماما كما أحس بالشهوة الجنسية في المطعم. وكانت تلك الإثارة واضحة حقيقية فقد ظهر أثرها واضحا على مقدمة سرواله. لذا دخل إحدى المقاهي للجلوس لفترة يظهرها بأنه يقرأ الجريدة.

وفي تلك الساعة، وهو في غرفته بالفندق، بشعره المصفف حديثا أوسترته الجديدة، تأمل نفسه في مرآة الحمام، كان وسيما ذات يوم وقد بقيت بعض صلامع تلك الوسامة في رأسه الصلب الذي يشبه رأس أسد، ولكن ثمة انتفاخات سوداء تحت عينيه يبدو أنها تحمل سنوات الألم والتفكير، جعلت تعابير وجهه كأنها تنزع إلى البكاء. سيكون لك وجه كلب صيد. قال لصورته في المرآة، ولكنه كان شجاعا ولم يتحج بوجهه، وقرر أن يعرض ما فاته. يجب أن يشتري هدية للإنجر، شيئا جميلا جديدا، تعبيرا عن حبه لها.

ورأى في واجهة محل محوهرات في صالة الفندق، روحا من الأفرط البذعة المطعم بأحجار صميرة من البقوت الأحمر مثل قطرات من الدم. غالبية لاشك. عالية أكثر من اللازم بالنسبة لموازنة رحلته، ولكنه دخل المحل وسأل عن الثمن، على الرغم من أنه يعرف تماما أن من الخطأ السؤال. وكان مصيبا. فقد ظهر أن الثمن أعلى مما توقع. كان يقارب نصف ما أصابه من الأثر. إن ثمن هذه الأفرط مضاعفا إليه تكاليف السفر لن يترك له من المال إلا ما يكفي لسداد إيجاره في سان فرانسيسكو. وليس له عمل ينتظره لدى عودته. غادر المحل وتقى في الشوارع القريبة باحثا في وأجهات

- هل تحسبن بشيء نحوي؟

- أنا لست غير مبالية.

- هذا كل ما هناك؟

- لك أن تحبني.

- شكرا.

- أرحب بك. ولكن أعتقد..

- أنني أطلق العنان لنفسي.

- وهذا ينقل علي.

- سأتعلم أن أكون أفضل.

- أصغى لهذا القرار.

- متى يمكنكني أن أراك مرة أخرى؟

- ستدفع لي ما وعدت به؟

- طعا.

وأمنت النظر في وجهه، كما لو كانت تستشف تفاهما جديدا، ثم قالت بدون أي أثر للتحفظ في صوتها: " سأذهب إلى المنزل هذه الليلة. ويمكنك أن تأتي لتأخذني به الغد. ويمكنك أن تصعد إلى شقتي وتقابل رفتي".

- هل يتحتم عليك الذهاب إلى المنزل؟

- إنني أكره أن أعسل ملابسي الدخيلة في حوض الحمام بالفندق.

- سأؤتي أنا غسل ملابسك الداخلية

- لدى أشغال منزلية، وهناك أشياء يجب أن أفعلها في المنزل. إنك تخيفني.

- إذن سأطلب لك سيارة أجرة

- لا، دراجتي مازالت في الفندق.

وفي صباح اليوم التالي، ذهب بيرد إلى صالون حلاقة، ثم اشترى سترة جديدة ومع ذلك فقد بقي وقت طويل قبل أن يتمكن من رؤية إنجر. فقرر زيارة الكاتدرائية، وهي بناء من الحجارة الداكنة اللون على الطراز القوطي. وابتشفت الكاتدرائية فحاة، مرتفعة أعلى بكثير من البنايات المحيطة بها، في شارع قديم ضيق متعرج. مشى بيرد حول الكاتدرائية، وهو ينظر إلى قنايل القديسين المنحوتة في أحجارها. واندهش حينما رأى قردا بينهم. وكان وجه القرد المنحوت على الصخرة قد اتبعج وتقلص بصورة بشعة، لم يستطع أن يتخيل سببا لوجود القرد هناك، ولكن الكاتدرائية برمتها كانت غريبة، تبدو عليها الكآبة والغربة في وسط تلك الدور العادية الموجودة في ذلك الشارع.

وكان هناك رجال أعمال يبدلأهم الرسمية، وطلاب بأزيائهم المدرسية، وزيات بيوت يحملن أكياس الخضروات،



ضرب ببطاقة ائتمانه، وليس ببطاقته الشخصية، على زجاج المصعدة حب الأفرط. فالتفتفتها ورجعت حطوتين إلى الوداء، ومررتها على آلة. وقع يرد الوصل بسرعة ليحيي الارتعاشة التي أصابت يده.

وعندما وصل إلى العمارة التي فيها شقة إيجر كان قلبه يخفق بشدة. كان يشعر بالتححر، وبسعادة بالغة، وبثبات خفيف كان يصترم أن يأخذ إيجر إلى مطعم راق. وكان قد فعل ذلك من قبل، ولم يد أنه أثار إعجابها، ولكن هذه الليلة، وبعد العشاء، سيعطيها الأفرط فنوعية الضوء الخافت في المطعم والطعام اللذيذ والبيذ وتحركات العاملين الهادئة، كل هذه الأمور ستجعل فعلها. وستعمل الأفرط على تفعيل المناسبة، وستعجب به إيجر هذه المرة، حتى لو لم تكن تفكر بالفضيطة مثل موسم. إضافة إلى أن ذلك هام جدا بالنسبة ليرد

فتحت الباب امرأة بشورة قصيرة. كانت أكبر من إيجر، ولها عيون بنسجيتان هادتان. وكان شعرها الأسود قد قص يستوي أنفها بصورة قاطعة مؤكدا التعبير الحاد على شفتيها الرقيقتين. وبدت كأن حاملها قد أضر بها وأخافها. قدم يرد تشبه الحافلات المرأة أن اسمها غرتا ماني، زميلة إيجر في الشقة. ثم قالت: "إن إيجر رحلت".

- هذا مستحيل

قالت غرتا: "هذا ممكن". وانكمشت شفتها بصورة غير سارة نهية. وفهم يرد أن غرتا لا تحب من يناقش كلامها، ولكنه لم يصدقها فهذه المرأة حيية.

قالت له: "أخذت قردا، تفصل انظر بنفسك يا سيد يرد. لم يبق في خزانة أي ملابس ولا حقائب ولا دراجة".

وعادت غرتا إلى شقتها، مدخل يرد جلسها وبطر إلى غرفة اشارت صوبها، ثم تبعها إليها. وكانت خزان الملباس والأدراج فارغة. لم يكن هنالك شيء. لا أثر لأي حضور بشري. وأهش يرد ذلك الفراغ للدرجة أنه شعر بفراق نفسه. قالت غرتا: "لا يمكنك أبدا أن تعرف شخصا معرفة تامة. كانت تبدو حجوثة جدا ومعدة جدا، ولكن لا بد أنها اقترعت جرمها ما. كنت حقماء عندما تركتها تشاركتني الشقة، فتاة مع قرد. كنت أنا التي أطعم القرد في معظم الأحيان. لم يتوقف الهاتف عن الرنين".

وتع يرد غرتا إلى المطبخ. وكان هنالك ابريق شاي مع فتجان وصحن على طاولة صغيرة.

وسأل: "أين ذهبت؟" ولم يكن يتوقع جوابا إيجابيا مفيدا. فمن الذي يغادر بتلك الطريقة ويتروك وراءه عوايه الجليد؟ ولكن ما الذي كان يمكنه أن يقوله غير ذلك؟

محلاتها. ولكن كل هدية جلبت ائتمانه سرعانا ما تضاعلت بمجرد تذكر الأفرط اللذبة وكريات المرجان الحمراء المثقبة فيها.

تلك الأفرط غالية جدا. ثمن باهظ يبر حقه. وفكر يرد أن ذلك الثمن حدده أحد شياطين السوق، لأن تلك الأفرط قد سكتته الآن واستحوذت على عقله. وازداد قلقه بمرور الدقائق، واستمر يمشي في الشوارع، بلا هدف وهو ينظر إلى واجهات المحلات، غير قادر على نسيان الأفرط.

صمم على أن لا يعود إلى محل المجوهرات، ولكنه بعد ذلك ترك أفكاره على سجيتها: إذ عاد إلى المحل فقط ليلقى نظرة أخرى على الأفرط: لا ليشتريها- وربما قد بيعت. وهكذا فكر أنه سيحصل متأخرا ولا يتمكن من شرائها، فأسرع عائدا إلى المحل. وشعر بالارتياح حينما رأى الأفرط مازالت هناك وأنها أجمل مما يتذكر.

وكانت البائعة امرأة غيل إلى البدانة في الخمسينات من عمرها، وترتدي فستانا حريريا له ثبات رقيقة وبطارية طبية مذهبة الإطار. اقتربت من يرد ووقفت قبالة عبد المتضدة الزجاجية. فركز هو نظره على قلادة هناك، وليس على الأفرط، على الرغم من أنه سألها قبل عن يرد. ولم يصدقها ذلك فقد كانت تصرخ بها يرد. وبدون أن يسألها، سحبت الأفرط من العلبة ووضعتها على المنضدة. واعتبر يرد تصرفها خلاجا من الموضع، ولكنه لم يعترض عليه. وقالت كما لو كانت تبدي ملاحظة عابرة: "لم أر أفرط مثل هذه من قبل، وأنا واثقة من أنني لن أر مثلها مرة أخرى".

- إنها عالية جدا

- أتلى ذلك؟ وحولت نظراتها صوب الشارع في حركة واضحة تعبر عن عدم اهتمامها برأيه. كان الوقت مساء، قبيل موعد إغلاق المحل. وقد أزعج يرد عدم اهتمامها برأيه.

"- غالية جدا. قال ذلك كما لو كان يدعوها إلى المساومة.

فسألت: "هل ينبغي إذن إعادتها إلى موضعها؟

ولم يرد يرد عديا

قالت: "افترض أنها غالية، ولكن الأسعار تتقلب. وإذا أردت فلنني أستطيع أن أحفظ ببطاقتك الشخصية، وأهاتفك إذا لم يتم بيع الأفرط خلال أسابيع قليلة".

وسمع يرد أصداء في صوتها، كما لو كانت تقول أن المجوهرات غالية بطبيعتها، بل حتى غالية جدا. فأخرج محفظته يطله من جيب سترته، وينشوة ابتهاج انتعاري،

ولم تخبره الأقراط اللامعة الموضوعة على المنضدة الجانية أي شيء، وبدت لا قيمة لها. ولكن كان لها قيمة - قيمة أي شيء آخر باستثناء الحياة نفسها. أما فيما يتعلق بالحياة نفسها، فقد حسب أن قيمتها ليست موضع تساؤل، لأنه لم يفكر قط في قتل نفسه. ولا حتى في هذه اللحظة التي تنتابه فيها أسوأ المشاعر. وقبل أن يأوي إلى فراشه، طالع ببرد جدول القطارات ووقت المبة في ساعته السفرية.

وعند الظهر غادر الفندق مرتديا سترته الجديدة، ودعب إلى مطعم حيث طلب غداء كبيرا. رفض أن يتعذب وشاول طعامه بشيء من المثارة، ولكن بلا لذة. ثم استقل سيارة أجرة إلى محطة القطار. وكانت التذكيرة التي اشتراها من تذاكر الدرجة الأولى، وهذا يدخ آخر، ولكنه أراد، وهو غاضب أن يدلل نفسه، أو كما كانت الفجر ستقول "يطلق لنسنة العنان".

وحالما تحرك القطار، أغلق بيرد باب المقصورة وجلس بجانب النافذة ومعه مجموعة من المجلات الغالية الملوحة التي كان قد اشتراها في المحطة. وكانت المجلات مليئة

بالإعلانات عن بضائع ثمينة. وكانت كل صفحة تقريبا تزهر بألوان حلاية تتجلى الشبهة. وأخذ يحدق في صور عارضات الألبسة اللواتي هن عاريات تقريبا، وحاول أن يشعر بالرغبة. ولم يحسن نفسه من تلك المحاولة بالضبط. فلم يكن في أجسادهن ما يثيره. ربما كان ذلك للمستقبل، من أجل تجربة أكبر، وحياة أكثر. ثم مد يده إلى جيب سترته ليخرج سجناره والأقراط فقد كان ينوي أن يراها مرة أخرى ويقوم تورطه في شرائها. لمست أصابعه السجائر ولكن الأقراط لم تكن في جيبه. كما إنها لم تكن في أي جيب آخر.

أدرك بيرد في الحال أنه ليس بحاجة للبحث في جيوبه، وهو ما قلعه مرارا، لأنه تذكر أنه وضع الأقراط على المنضدة الجانية في غرفته في الفندق ولا يتذكر أنه انقلعها بعد ذلك. لأنه لم ينقلها. إنه يعرف ذلك. يعرف ذلك.

وعندما عاد القطار المدينة وزاد من سرعته، توقف بيرد عن البحث في جيوبه. يا الله! لماذا اشترى تلك الأقراط؟ كيف تسنى له أن يكون يمثل ذلك الغيباء؟ في لحظة من الطيش العاطفي ألقي ببطاقة اتسماته على منضدة محل المجوهرات وأهلك نفسه! إن تلك الأقراط لعنة حقيقية، وهي مسؤولة بشكل ما عن اختفائه في البحر. عليه الآن أن يتماثل نفسه، ويفكر بطريقة واقعية عملية. عليه أن يفكر في ما يجب أن يفعل لاسترجاعها.

من الواجب أن يتصل بالفندق بأسرع ما يمكن. وربما يستطيع إرسال برقية من القطار، أو من المحطة القادمة.

- لست أول من يسأل عنها. لا أعرف من أين أنت ولا إلى أين ذهبت، هل تحب فنجان شاي؟

وجلست غرنا إلى الطاولة واستدارت قليلا نحو بيرد. ووضعت ساقا على ساق. وكان الواضح أنها لا تتمتع القيام مرة أخرى لتحضر فنجانا وصحنا، ويبدو أنها كانت تظن أن بيرد لن يلبي دعوتها ويبقى. ولم يستطع أن يلاحظ أن ساقها طولتان، عاريتان، وجذبتان بطريقة مدعشة، وهي ترتدي حذاء ذا كعب عال. ولقى نظرة سريعة على لحم فخذها الأبيض ف شعر بالحقارة وعدم الارتياح.

وصبت غرنا الشاي لنفسها دون أن تنتظر جوابا منه ثم ارتشت من الشاي. هل تظن أنها كشفت له ما يكفي من سبقها؟ كان يريد أن يطرح أسئلة. ربما ليعرف أكثر عن إنجلترا، فهو لا يكاد يعرف شيئا لثة عنها.

قالت غرنا، وهي تتخفف من لهجتها الحادة: "أسفة إن احتضناها عبر سانس لي. ولربما هو نسو سانس لثت ففهر بيرد رأسه: "هل إنجلترا مدينة مث؟"

- من الناحية التقنية، أنا مدينة لها. فقد دعت لجبار شهر مقدما. استطاع أن أعد فنجان شاي آخر. كان بيرد ييل أن يقول دعوتها. فهو بحاجة إلى دفع ما ولكن يياض ساقها لم يعد محتلا، كان قليلا بصورة مفرقة؛ قال بيرد: "شكرا يجب أن أذهب".

وجدد بيرد دليل الهاتف في حانة، ويبحث عن عنوان المتحف، ثم أوقف سيارة أجرة فقد تذكر أن إنجلترا كانت تتابع دروس ترميم الورق في المتحف. وكانت تلك الدروس تنظم مساء. وفي المتحف، أخبره أحد الموظفين أن إنجلترا انقطعت عن الدروس. ويصدق ذلك فذهب يسرد إلى المطاعم التي ارتادها معها. لم يكن يتوقع أن يجدها في أي واحد منها. وخبثته المولة، لم يجدها في أي واحد منها. فصاد إلى الفندق. واختفت دراجة البحر من باحة الفندق حيث كانت تتكى على الحائط مدة يومين. وجعله غياب الدراجة يشعر بأن أرضية الصالة المرصية مفترقة، وأن الساعات الموضوعة في مزهريات بالقرب من المصعدة ذابلة وإن صالات الفندق موحشة.

وفي عرقته، أخرج بيرد الأقراط ووضعها تحت المصباح على المنضدة الجانية. وأمعن النظر فيها بانجذاب متجهج، كما لو كان يريد أن ينبذ إلى سرحرها، إلى لغز قيمتها. ووقع في روعة أن الله بعد أن خلق العالم وجده جسيلا "إذن ما هو الجسيم فيه؟ هكذا سأل بيرد نفسه. وراح يدين السيكرة تلو الأخرى، وشعر بالتعب والتعاسة، وهي حالة تصيبه عندما يتسرق في التفكير.

والاستقامة والشباب. ويتوصل إلى هذه الواقعة المجردة، ثم يعد يشعر بالغضب ولا بالقلق على الأقرام وكما يستطيع الآن أن يرى سبدو الأقرام لا معنى لها على إنجر الشاحبة. شعر فقط أن قلبه يتفطر، وليس هنالك من شيء يستطيع أن يفعله في هذا الخصوص.

قالت إنجر بابتسامة بطيئة غير واثقة "كيف حالك؟"

رفع بيرد حقيبتها: "هل تسافرين دائما بالدرجة الأولى؟"  
- ليس دائما.

- يعتمد ذلك على الرجل الذي يفتح الباب.

- أنا جميلة جدا قالت ذلك بنغمة محبة مترددة تحمل

شيئا من السخرية بنفسها.

- ومظلومة كذلك.

- لا أظن ذلك.

- متأكد.

وضع حقيبتها على المقعد المغطى بالمجلات. ثم أخذ يدها وسحب حذوه، وأغلق الباب خلفها، قالت: "أرجوك غص حصة"، ولكنها لم تقاوم عندما ألقي بها على الأرض، وركبت بين ساقها. وكانت عيناها بلا احساس، واستحسنت ضحك العالم. ووقف بيرد على ركبتيه ليقلق أزرار حذوها، يزيل نعلها، إنجر، قبل قدمها وواصل لمس ساقها. وهمس: "أحبك".

وكان فمه على ركبتيها، وأغمض عينيه في غيبوبة من اللذة.

سيقابل أحد المسؤولين في القطار. ولكن في الحقيقة بعدما فكر في الأمر مليا، قرر أن الاتصال بالفندق ليس في غاية الاستعجال، فالفندق من الفنادق الحسنة. وهذه ألمانيا، وليست أمريكا. ولا أحد يسرق الأقرام. وسرعان ما يرسلونها بعده إلى مقر إقامته القادمة، وهو فندق جيد آخر. ولن تختفي الأقرام إلى الأبد. لا داعي للقلق. وأدى به هذا الجهد الذي بذله لطمأنئة نفسه إلى اليكاه تقريبا. كان يريد استعادة الأقرام بصورة مستمته. نهض واتجه إلى الباب. وكان على وشك فتحه والبحث عن أحد مسؤولي القطار، عندما سمع طوقا على الباب. فتح الباب وهو في غمرة هلوسة من التوقعات سيكون جاني القطار عند الباب، مكشرا عن أسنانه بابتسامة عريضة، وهو يحمل الأقرام في كفه الميسولة. وحمل بيرد في وجه إنجر.

قالت "أسفة جدا، لاند أني أخطأت".

ثم ألقت بحقيبتها قالت: "مصادفة سعيدة". ارتطمت

الحفنة بالأرض ثم ارتدت ضاربة ساقها

قال بيرد: "إنجرا" ولم يفكر كثيرا في حملها أحسن مشعوذ فضيل غريب من الرضاء، إنها ليست بحفنة جيدة، وكانت هنالك لحظة صمت لامتداعية في الزمن حدود حلاها كل واحد منهما في الآخر، وأخذت مشعره تجمع وتصبح وأعطت تلك اللحظة وقتنا كالمها لبيرد كيب، يرى به إنجر كد هي فتاة شاحبة، محببة، ذات عيون سبتين حريتين، وجسم متصب بامتسامة استثنائية. وهي تعطي الانطباع بالنظافة،



## المحسن إلى الإنسانية

للكاتب : جيمس فاريل

ترجمة : غيداء علي محمد

الأراضي التي تنمو فيها عرائص الذرة أطول من أي مكان. لم يكن اغناطيوس تلميذا واعداً فهو لم يكن يستطيع القراءة ولا يحسن الكتابة، وكان سيئاً في عمليات العد والإضافة والحساب، وكانت أجوبته على مسائل الجمع بالذات خاطئة دائماً. وكان يصرف به "المغفل" ولم يتخرج من المدرسة أبداً.

كان يظهر مصلح بأي شيء، وغير معد لأي شيء، ولكنه كان ذكياً. قرر التعمد في مدينة نيويورك، وهناك بدأت قصة مهنته وعشجانه ومساهماته. حصل على وظيفة صانع في مخزن تابع للدار نشر. وكان فخوراً بعمله هذا، فأداه على أكمل وجه، وأصبح يحب الكتب. . . يحب أغلفتها . . . ويحب رائحتها. وكان يعجب أن يكسبها على الرفوف ثم يعيد توزيعها كما كان يعجب أن يحملها وينظر إليها أكواماً مكدسة على أرضية المخزن أو متضدة على الرفوف. كان يرتبها ثم يعيد بحثرتها. كان يرغب في أن يفعل بها أي شيء يستطيع به استئثار قراءتها.

كان يعيش وحيداً في منزل الشباب الخيري مع العازين، وكان يعلم كل ليلة بالكتب وكان قد صنع رغوا وضعتها في غرفته وملاها بالكتب. وفي كل ليلة ينظر إلى كتبها، يلمسها، ويتحسسها ويحسبها ويعيد ترتيبها. زملاؤه في المنزل أطلقوا عليه، تحبباً، اسم "عاشق الكتب" وكان فخوراً بذلك الاسم، وبعد سنوات من مغادرته المنزل، عندما أصبح عظيماً وغنياً ومشهوراً ومحترماً، كان هذا الاسم معروفًا وحاضراً، بل أنه كان ينشر الكتب تحت عنوان: "ورثتوني الثري عاشق الكتب".

إلا أنه بقدر ما كان يحب الكتب كان يكره مؤلفيها، إذ

منذ بضعة أيام أصبح اغناطيوس بولغاثوف وورثتوني، يهدوه وسعادة، في عداد الموتى. كان يعرف به "ورثتوني الثري"، وكان رجلاً عظيماً، ومحسناً عظيماً للبشرية، توفي تاركاً ثروة تعادل الخمسة ملايين دولاراً. ودفن مأسوفاً عليه من جميع الناس وتجمع لوطه الملايين. ونكست الإعلام في المدينة، بل في البلاد كلها، وأصدرت الصحف أخباراً عن وفاته فيه الرئيس بنفسه، وعقد الكونغرس في جلسة اجتماعية جلسة على شرف ذكره وجعل ذلك اليوم يوم عطلة. وقام الاتحاد العمالي العالمي بإرسال إكليل من الزهور. كما فعل الشيء نفسه ثلاثة ملوك وسنة دوقات ودكتاتورات وحوالي ألف رئيس قسم شرطة وكل ناشر في الكتب والمجلات والجرالد في العالم بما فيه الاتحاد السوفييتي ومدغشقر وبوروني ونيويورك.

وشارك الآلاف في مراسم التشييع وصورات موكب الجنائز أجهزة الإعلام العالمية وشقة عبر الأثير وعلى شاشات التلفزيون. وتصدرت الصحف كلها مقالات من داخل البلاد ومن خارجها، تربيته وتعرفت بجمله وتدينه وتنمائه جميعها كانت تصف "ورثتوني الثري" بالرجل العظيم.

لم يكن هناك طفل في أمريكا كلها لم يسمع بهذا الرجل البجل، حياته، مثلهم الأعلى، ومساهمته في إغاثة وسعادة وسلام بلاده والبشرية كلها، وسعها تحدثوا عنه لن يوفوه حقاً، فمجهوداته هذه لا تقدر بضمن ولا تنسى ومادامت البشرية تعمر هذا الكوكب فإن اسم وورثتوني النبيل سيظل في الذاكرة محترماً ومبجلاً.

عندما كان اغناطيوس بولغاثوف ولداً صغيراً، أدخل مدرسة خيرية صارمة القوانين تديرها الكنيسة، تقع في

الدائرة التي يعمل فيها فقد أحضر أحد المؤلفين مخطوطة كتابه الذي يريد أن ينشره. جاء في وقت كان فيه النشر يواجه كسادا. قالت الفتاتان إن طبع ذلك الكتاب سيؤدي إلى خسارة مادية ولن نجيء منه أرباح تذكر.

" - لماذا يوجد مؤلفون ؟

سألت إحدى الفتاتين .

هذا السؤال اخترق دماغ اغناطيوس بولغانوف .

في تلك الليلة، ظل السؤال يلح عليه مرارا وتكرارا، وهو في غرفته في المنزل الخيري، بشر كتبه وسأل نفسه : " لماذا يوجد مؤلفون ؟ "

في الصباح التالي، وهو يأخذ حماما باردا، سأل نفسه : لم لا يمكن أن توجد كتب دون وجود مؤلفين ؟

هذا التفكير كان مغليا لعقله، وكأنه كان منميا لقدرات عالية لم تدف من قبل

(في ذلك اليوم ظهرا توجه بكسل الي متفددة عليها مائة جمع الأرقاء كان يصطع على ازراها فتشعب ارقما على قصاصات ورقية، كانت نتائج جمع وإضافة الأرقام تخرج نتيجة واحدة، ترماتيكيا تذكر كيف أنه لم يكن يستطيع أبدا أن يصل إلى نتيجة واحدة، كذا عندما كان في المدرسة الخيرية . صدم في حينه . تدريبات كيف أنه كان يحلد ويعاقب لأنه لم يكن قادرا على الجمع والإضافة. وهذه الماكسة تجمع وتصنف ولا ترتكب خطأ أبدا.

وهكذا أصبح هناك المريد من العداء لعقل اغناطيوس بولغانوف عداة أكثر على لأذكارة

بعد ذلك مباشرة، التحق اغناطيوس بولغانوف بإحدى المدارس الثانوية المسائية التي فتحت أمام الشباب الباحث عن المعرفة والفرصة الملائمة. وبدأ دماغه باستساغة ما يقدم له من غذاء، وحصل له شيء ما وتغير، لقد أصبح انسانا طموحا.

حسنا، إن بقية القصة معروفة للجميع ، حتى لصبية المدارس. لقد درس اغناطيوس الآلات وعلم الميكانيك والرافضيات والفيزياء والهندسة والتصاميم، وعمل على المكان، ثم اخترع الآلة التي أحدثت ثورة في حياة الإنسانية واخترع آلة ورتغتون للكتابة. ظنه الناس مجنونا في البداية فضحكوا منه وسخروا. ولكنه انتصر في النهاية، وكما نجمع ذات مرة ، في الجمع والحساب الاكتشاف بالضغط على ازرا آلة جمع الارقام، فإنه أصبح، الآن، قادرا على تأليف كتاب كامل بالضغط على ازرا آلة ورتغتون.

كانت السنوات الأولى صعبة، طبعاً، وتطلب تقبل

كان يتذكر كيف أنه في مدرسته، في بلدته الصغيرة، كان يجلد بالسياط والمصبي لعدم مقدرته على القراءة. بعض المؤلفين كتبوا إنه كان يوبخ لأنه لم يستطع قراءتهم وقراءة كتبهم

غير أنه عندما قدم الى نيويورك وعمل صائغا في مخزن للكتب كان يرى المؤلفين، ويعتني من المعاني كان يعرفهم، كل اعتيادات في مكان العمل كن يحسن المؤلفين، أما هو فلم يكن يحسن. وكونه فتى طبيعا وبصحة جيدة أراد أن يعد اصحاب العنيتات كان حصور الرجال من المؤلفين يحسن العنيتات بالحيور. أما هو فلم يكن بالنسبة إليهم إلا ذلك الصبي اغناطي . وفي ما بعد علم أن المؤلفين لا يشبهونه . فهم لا يعيشون في منزل خيري، وهم، دائما، يسببون المشاكل للآخرين، أو يقصون هم أنفسهم منها.

أحد هؤلاء المؤلفين تسبب في سجن مدير الدار التي يعمل فيها بسبب كتاب ألفه. مؤلف آخر كان دائم السكر. وإن لم يكن هؤلاء المؤلفون سكارى كانوا يتسبون في وضع ناشري كتبهم رهن الاعتقال بسبب ما يكتبون وإن لم يفعلوا ذلك فإنهم كانوا يطلقون زوجاتهم. المؤلفون الذين كانوا يأتون الى الدائرة لم يكونوا يشبهون اغناطيوس بولغانوف ولا كالتاس الذين عرفهم في مدينته الصغيرة، حيث تنمو عرائص اللذة. انهم يأتون ويذهبون دائما لا يبقون أبدا، ولكنهم مع ذلك يشيعون حالة من الفوضى والإضطراب في الدائرة كلها. وهكذا لما عدم حب اغناطيوس بولغانوف للمؤلفين أكثر فأكثر، وفهم، في ما بعد، أن الناس لم يكونوا يحبونهم شخصيا أيضا فلقد سمع تدمرا وشكوي في الدائرة من هذا المؤلف أوذاك. الفتنيات كن يتدمرون والمحرون كانوا يتدمرون أيضا وكان اصحاب دور النشر يصرخون لاعتين إليهم وناعتينهم بأقصد الصمات. حتى روجات اصحاب دور النشر كن يتدرون ويشكين، ووصل التدمر الى مدارء الأعمال وكتاب الحسابات ويأتي الكتب، وهؤلاء لم يكونوا يتدمرون حسب بل كانوا يصرخون بالشكوى.

في تلك السنوات عرف اغناطيوس السعادة لحصوله على ما يكفي لياكل بصورة جيدة، وعلى غرفة نظيفة ينام فيها وكتب يحسبها ويتحسبها، ويتلمسها، ويرفعها، ويلتقطها، ويرزمها، ويرتها، ويخطها على الرفوف . لم يكن يخطط لمستقبل ما، وكان راضيا بوظيفته لولا وجود المؤلفين إنهم يصحبون أسوأ فأسوأ بمرور الوقت.

في يوم تناهى الى سمعه حديث جرى بين فتاتين في

تتمتع بشعبية واسعة. كما أصبح الناشرون أثرياء جدا ومن أصحاب الملايين. وأعطى ذلك الأمل والإلهام للأمة كلها، فغمر المرح والشمعة الخيرة الأجواء وتفصيل الحياة كلها، ولم يعد هناك مؤلفون يسببون المشاكل، أو يخدعون الناس بالوهم أو يجعلونهم يصرفون أموالهم على كتب كثيفة ومظلمة وجن جنون المؤلفين، أو أنهم أصبحوا مواطنين عديدي النفع وتزوج ورتفتون من الفتاة التي سألت السؤال :

-لماذا يوجد مؤلفون؟

لقد عاش عمرا مديدا، وترك ثروة وراثا مشرقا من بعده، وقد كان مبعجلا لايحاده الوسيلة لإقصاء المؤلفين عن الحياة ولأغناثة الحياة الروحية والمعنوية للبلاد والعالم. وحيث يرقد بسلام، يرتفع شاهد مرمرى الى عشرة أقدام، على هذا الشاهد بقشت الكلمات التالية :

هو برفد ورتفتون النبيل

بسلام يلقى

مجلدا

ومحتجما

ومحبوب

من أشعة المنى له .

الناس لاختراعه الجديد وقتا. ولكنه كان مصرا ومثابرا، وهكذا دخلت مآكته دور النشر ومكاتب المجلات وغرف محرري الجرائد، الماكنة الواحدة تعمل ثماني ساعات يوميا وتستطيع انجاز أربعة كتب في اليوم الواحد. ولم يكن هناك كتب باعثة على الكتابة تصدرها مآكته. وكان رجال الشرطة يقرأون الكتب دون أن يعرض ذلك أحدا للمسجن والاعتقال، وبذلك تحفظ أموال دافع الضرائب، ولأن الشرطة لن تقوم بحجز الكتب واعتقال بائعيها، ومؤلفيها ونائسريها. وكان رجال الدين يمتتن لأنهم ماعادوا مضطربون لكتابة المواعظ الدينية عن الكتب الأخلاقية والأخلاقية، بل راحوا يأخذون المواعظ من آلة اغتايوس ويلقونها من على المنابر وهم يتحدثون عن الله وعن الخير والمعروف.

طبعاً، كان الناشرون سعداء، لم يعودوا مضطربين لاصطحاب المؤلفين الى الغداة للمجاملة ولم يعودوا مضطربين لدفع حقوق الطبع للمؤلفين إلا دفع مسع صعب لأغتايوس بولغانوف عن استخدامهم آله، لم تكن الآلة ترتكب الأخطاء ولم تكن تنتج كتب ذات طابع حزين أو أخلاقي، بل كانت تأتي بأعمال مرحة وممتعة وملينة بالأمس، وبكذلك رعيه، أصبحت الكتب أرخص بضاعة في الأسواق، وأصبحت



## في عالم الفنان رضا الزيلي :

احميذة الصولي \*

الصورة الفوتوغرافية، هندسة ضوئية وجمالية  
بالكاميرا نكتب الأفكار ونرسم المعاني



[illegible][illegible]

مع ذلك فغالباً منقطع ببعض المحطات الدالة والمهمة عن امتدادات التجربة، وهو في قدر «مكتن سبر» بعض المحطات من بعض المحطات غير الفهمي، ولكن، لا مثل كل هذا من غير، عند مستوى دروي، وتصور ما حدث في كل محطه من محطه لغتان أو دال كما حدث من محطه في وضعه في إطار تخصصه، المعرفة خصوصيات المحلية الاذاعية من خلاله، ولأن الفصل الذي نحن





بصدده ينتمي الى عالم الصورة الضوئية، فالتناوله في اطار التصوير الضوئي لتبني مدى خصوصية هذا الميدان (الكتابة الضوئية) ومختلف الجوانب التي بها يستقيم.

اذن يحملنا هذا الفنان الى عالم الصورة الضوئية برهة من الزمن لمعركة اجزاء من هذا العالم، منها التي أراد لها أن تتشكل في رحم الآلة، لتخرج الى الواقع مزيجاً من الفس والفكر. فالزيلي شاعر جاء الى عالم الصورة صدفه من خلال تعركه على الصحافي الفنان والمصور بيير أوليفييه، الذي زرع فيه الشغف، فهي ليست محضراً



التصوير ونشأه على عمارته والاندماج في محاذيه يعتقد ان هذه الصورة تعبير شكلي تلقائي وحر. فهي ليست محضراً

رسمياً برصد حالة ما لا يراه  
طبق اصلها في محاكاة أو  
محاكاة من أي نوع. وهذا  
يختلف مع مفهوم الصورة الفنية  
عن سواها من أنواع الصور  
حتى في قمة اتساع  
الصورة الثلاثية الأبعاد (D3)  
والمتعددة الألوان، لا يزال  
رضا الزيلي يفضل اللون  
لمردوح أبهر وأسود، لأنه  
في تقديره اقرب الى الواقع  
من حيث التدرج اللوني  
ويصر على الحالة افضل تعبير  
حين سئل ذات يوم عن  
السرعة التي التقط بها احد  
المشاهد اجاب: سرعة ثلاثين  
سنة من التجربة. وبذلك  
يدلل على ان السرعة  
ميكانيكية وحدها لا تكفي  
لالتقاط مشهد فني. فالتجربة  
تقوم بالجزء الاكبر من المهمة،  
وهو ما يعبر عن عدم اعتماده  
كلياً على جهاز التصوير.





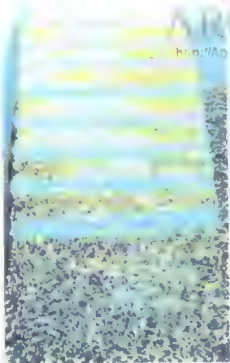
### فما هو التصوير الصوتي إذن؟

هو نغم والفن يعيد تكوّن وثنية صورة على شريط أو لوح صلب حاسب الصوت، وقد سمع هو 'المفرد' نصية' من وصفه لتوبارة دفتشي وبعده في جهات ديدلا بارد وشت فكرة سمع احسان مضمون. و التي حقا بالصورة، من لاكتشاف متى تم سمع هذا ومؤثرات صوتية يسم قادمة في سلاح غصنة وسيد بومس ويدجوود والسير المعبرين وغيرهما، في توسيع معلوماتنا عن املاح الفضة.



ARCHIVE

http://Archive.khrit.com





راجت الصور الصوتية المجسمة في النصف الثاني من القرن ٢٠، وهي التي تستعمل فيها للتصوير عدستان في نفس الآلة. ثم بدأ التصوير عبر بوضعه فثا بمصبل كثيرين، منهم هـ. بـ. رونسون والمريد سيمجلستر وادوارد واطسون... جـ. تصوير مضوئي وسيلة هامة من وسائل تسجيل التاريخ. ثم استحدث في الصحافة والإعلان والتعليم الطبي... واستمر التقدم والابتكار فدخل جورج إيستمان (١٨٨٤) طريقة الشريط المصغوف لتسهيل الحمل. فجعل محل الألواح الزجاجية القابلة للكم

تعمل بالشريط في ضوء النهار، وتعددت أنواع الآلات، وتيسرت طرق استخدامها. وأدخلت طريقة

في سنة ١٩١٥ التي يعرض فيها

في سنة ١٩١٥ التي يعرض فيها

في سنة ١٩١٥ التي يعرض فيها

في سنة ١٩١٥ التي يعرض فيها

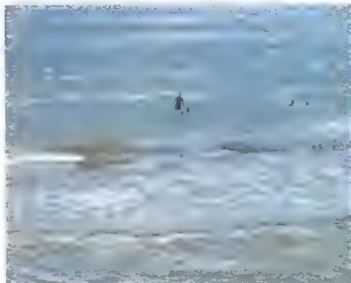
في سنة ١٩١٥ التي يعرض فيها

في سنة ١٩١٥ التي يعرض فيها

في سنة ١٩١٥ التي يعرض فيها

في سنة ١٩١٥ التي يعرض فيها

تقام. فهذا العالم من صنع العرب وحده، وبالتالي فهو الذي يعرض قوابله فيه. ويستشهد رضا الرييلي على الصراخ المنزعج من الالسياسات العنصرية في أعجاز علم التصوير، إذ إنه إن الذي ألقى في المحفوظ أمة أو







رضا الزيلي

على تقنية صورية. كما ان المشاركة المدمجة لألة التصوير أمدت الطابعة بأحمل إنجازاتها، حيث عرفت التصوير الرقوقة بالصور امتدادات سريعة وهي في تطور مطرد، ولم يتوقف دورها في مستوى الصحافة بل شملت القواميس وكتب الدراسة والكراسات التقنية والوثائقية وغيرها، وكلها ذات ترويضات هامة. وأصبحت بذلك تبت معلومات واضحة ومنهومة مباشرة تساعد على فهم التصوير. وقد ساعدت الصورة في التعرف على أعمال الفنانين العالميين، بالنسبة إلى كل من يرغب في ذلك.

يقول مان ري MAN RAY : 'اني أصور باليد ما لم تستطع الآلة تصويره، وأصور بالآلة ما لم تستطع اليد تصويره'. وبذلك يحرص بين فئتين يتميز كل منهما عن سواء محصوريه وتقنيته. فالصورة الضوئية المثالية ليست مقيدة كما يرى الزيلي، إنها تخضع إلى مواصفات تشكيلية متغيرة، وباعتبارها كتابة ضوئية، فهي إذن تعبير عن حالات ما الصورة الرقمية أو الافتراضية فقد غيرت قدام الصورة العنية، والصورة الكلاسيكية، حيث أصبح فريير من صورة الحلم. وأصبح بالإمكان تقسيم الصورة إلى أربعة دعامه ووفق المحاجة، إنها تعاد بك أرضا لم تزره. وإلى ترويض، ببساطة لأنها ليست موجودة. وبهذه التقنية عدت حدود وأصبح بالإمكان إنتاج كل شيء.

ورغم إيمانه القوي بأن الصورة عمل فني بلائس، فإن الزيلي لا يعني حاسنها الاعلامي وفي هذا الخصوص لا ينكر أنها تخفي بقدر ما هي تعلم، وهذا الأمر خاضع لمتطلبات التوظيف. فالفنان في المخبر بإمكانه أن يضيف أشياء أو يحذف أشياء من المشهد حسب السياق الذي أعد له. فالموضوعية نقطة جوهرية تبدأ بمشاركة الفنان وسيطرته على السياق لتحقيق فكرة محددة، لذلك يتصرف بتدخله للبرهنة على تلك الموضوعية.

ربما يجوز تقسيم العالم الفني لرضا الزيلي إلى مجالين: مجال التصوير الحرفي ومجال التصوير الفني. ففي حين اشتغل في الجانب الأول على الترويض الفني، فقد اشتغل في الجانب الثاني على التعبير والإبداع. ولئن عبرت أعماله التي حلّى بها مجموعة من الكتب الوثائقية، عن المواضيع التي اهتمت بها تلك الكتب، فإن معارضه انزاحت بالتالي إلى أبعاد فكرية وفنية جعلته يدخل في سياق تأويلي تفسيري، قد يلتقي فيه مع غيره وقد لا يتحقق له ذلك.

وبحكم عمله كرئيس مصلحة التصوير بوزارة الثقافة توفرت له فرصة الاستفادة من الإمكانيات المتاحة في أعمال

ثقافية بالدرجة الأولى ذكر منها خاصة الكتب التالية :

- جامع الزيتونة 10 قرون من الفن المعماري التونسي (120 صورة تقريبا)

- المرأة التونسية عبر العصور مشاهد من تطورها الحضاري والاجتماعي (200 صورة تقريبا)،

- صفاص منطقة روضت الطبيعة (عدد هائل من الصور)

- دليل الأسبوع الثقافي التونسي بجينيف، كل ذلك إلى جانب أعمال أخرى منها تغطيته للمهرجانات

الثقافية. ومتابعة الأحداث الثقافية ومناسباتها

ورضا الزيلي صاحب التجربة الطويلة في ممارسة فن التصوير، ينطوي على أبعاد ثقافية وفكرية هامة، وبالدرجة الأولى على رؤية عميقة لفن الصورة. وهو ان كان يتمسك بالكاميرا في صياغتها للمهودة كما يتمسك الكاتب بقلمه، فالكاميرا كالفلم بالنسبة إليه لا تعطي أفكارا ومعاني وإنما يعكس الأفكار والمعاني، هو شديد الحذر من الصورة الافتراضية ثلاثية الأبعاد أو الصورة الرقمية عموما، لأنها في اعتقاده تولد الوهم وتضخمه، ولا تنتج فنا بالمتى الحسي للكلمة.

حتى وهو يلتقط مشاهد التوثيقية، نلاحظ في أعماله

يفرضها الفنان. والصورة تسبق على المشهد أو الكائنات المصورة مريداً من الوضوح حتى إن أميل زولا قال : كل شيء تافه صوره لتكتشفه. فالفنانيات والذوق شيان مختلفان يقول الزيلى، فقد يكون المصور صاحب تقنيات عالية، ولكنه يفتقر الى الروح الصبي. وبذلك ينتج صوراً تامة تقى، ولكنها حالية من الصفات الفنية التي تميزه كصان ولكننا نحتم من حيث يجب أن بدأ، لسقول إن الفنان رضا الزيلى شاعر بدأ بالتعبير بالكلمة، ثم انتقل للتعبير بالضوء بعد ذلك. فقد اصدر سنة 1967 مجموعة شعرية بعنوان "افريقيا نفسي" في 116 ص من الحجم المتعدد للشعر، تضم 28 قصيدة باللغة الفرنسية، قدم لها ريتي خوان بدراسة مدخلية للأدب المغاربي المكتوب باللغة الفرنسية، ومن قصيدته "انبعاث" نورد ترجمة لأحد مقاطعها:

من أعني الكواكب الأخرى  
رأيت بس هذا عالم  
شعر، غريب،  
الأسنان الذي يحفر فرقه  
بأدبائه  
هو الأسنان الذي يتنازل الإنسان،  
أصبح طفلاً  
هو الإنسان الذي يوسل لله  
كي يكون ملاكاً

### محطات في مسيرة الفنان

بعد دراسة ثانوية التحق سنة :

- 1961 - كمساعد مصور للصحفي والفنان بيير أولفي بالدار الوطنية للنشر والتوزيع
- 1963 - انضم الى وزارة الثقافة لمساعدة المصور مصطفى بوشوشة
- 1965-1966 شارك في تريض بدار الاشهار رل دويوي- باريس
- 1967 - اصدر ديوانا من الشعر بعنوان "افريقيا نفسي"
- 1967 - مساهمات في عدة مجلات تونسية وخاصة مجلة قرطاج

وبالإضافة الى المعارض بالبلاد التونسية، اقام رضا الزيلى عدة معارض بالمدن العالمية نذكر منها: 1969 - هلتون القاهرة 1971 بالمركز الشعبي السليدي بعاصمة



صرامة في اختيار الزاوية. فهو الذي يكتب بالصوء، لا يتناول كل شيء، فالمساحة الممنوحة له لا يتساهل في استخدامها كيفما اتفق، بل يبحث لها عن الحالات الجديرة بالتأييد. فجاهات الأعمال التي اشترك بها زاخرة بمختلف مكونات الصورة المعبرة الدالة الناطقة والمعبأة اسراراً وتجليات فكرية. ولئن منحنا بصره لنشاهد به تلك العوالم، فإنه لم يحرمنا من متعة الفن ولا من تمثل مهابة المشهد، ولا حتى من دقائق المكان وخصوصياته التعبيرية

رضا الزيلى يعتبر ان الصورة أرقى من الرسم لأنها أدق في إبراز الجزئيات والصفائر، وأرقى من التحت لأنها تتوفر على مختلف درجات الرمادي، ولكنها في جانب محدد أقل قيمة من الفن التشكيلي الذي يتميز عليها بالالوان التي





1986 عرض في اسبانيا في متحف Archiologie  
1987 عرض بموسكو ثم بياكو عاصمة اذربيجان  
1989 مكيشناف بمولدافيا  
1995 حصل علي وسام الاستحقاق الثقافي  
1996 عرض بالمركز الثقافي التونسي الليبي بطرابلس  
كثبت عنه مقالات عديدة في الصحافة التونسية  
والأجنبية.

الجزائر - 1972 بالمهر (فائز) - 1974 جاسعة سعد سادب  
1975 مركز محمد الخامس بالرباط، المغرب - 1977 الكويت  
ثم بغداد - 1978 بالدوحة - 1980 بكتندا، أوتاوا - 1981 قام  
بشاطر الشبان المعوزين للدول الفرنكفونية ولعدة شهر  
بواقادوقو، بوركينافاسو.  
1985 حصل على جائزة الدولة للثقافة

محمد الخالدي

## وطن الشاعر

\*\*\*\*

هجر الصبأ أقياءه  
والطائر الغريد وكرهه  
طال الفراق فما أمره  
يا مريعا أحببت منزله وققره

### II- الأرض تلبس الحداد

تلاوتن مرت عذراء  
تلاوتن من عصفى وندى  
ومن سعت ما رحت الشفا  
تلاوتن حوت  
لما نزل ذلك الطفل بعدو  
ويلا سمرس سمر - راحتيه  
يومين سمع كسا خط هيمشي اليه  
تلاوتن كرت  
تدانت بلاد  
وشطت بلاد  
وهدي روايك لما تزل  
مثل عهدي بما حرملا وقتاد  
شجرا ضامرا وبقايا حصاد

\*\*\*\*

يُها الأرض ما قد هربت  
وعطتك سود التجاعيد  
قاريد وجهك صار بلون الرماذ  
وليست الحداد

### III- شريقة في الذاكرة

تهزني الذكرى الى مربع  
كما اليه نفي  
فنتجني ما نشا  
من زهره الايف

### I- الأرض والشاعر

أهرمت يا أرض الصبا فعلتك كدره  
إني عهدتك في الصبا ألثا وعصره  
وعهدت وجهك ضاحكا فعلام شبت؟  
أمن نوى؟ فمرثك غيره  
آتيك بي شوق يهز جوانحي  
فيمضي ويعود بي  
وجي الى الزمن القديم أحب نشره  
... آتيك أحمل لوعتي

وصبايتي  
كيما أضم ولو لمه  
رقنا وأنهل من جوى عطره  
كي أحضن الطرفاء أبع غصنها  
وأشم زهره  
كي أذرع الوادي العميق لعل سدره  
قامت هناك فعرشت  
لنفي وظلا وارفا ونفي. نصره  
كي أشهد الكدرى يبحث في الثرى  
عن بذرة أو بعض بذره  
والأرنب البري يرح بين متجع  
وحضره  
والثعلب المذخور يدخل وجره  
فأسد وجره  
فإذا اغتدى عبر الوهاد ركضت إثره  
... آتيك علي عند متعرج  
أرى كهفا وشجرة  
كنا نفي اليهما عند الهجير  
وزادنا تمر وكسره  
... آتيك نار أضغني  
ومدامي تنهل ثره

يشق أجواء الفضاء  
وصيحة الومة عند الغروب  
تعلن من وكرها  
عن مقبل الليل  
فلعن الومة ثم تؤدب  
قبل سواد الليل تستجلي  
طريقنا ما أروع البدر وما  
أطيب ربيع العراز  
تسري فتهدينا  
تبدلت ديانا وشط مزار  
ولم برل نهت مازنا  
شوق إلى أقياء تلك الديار  
نيسا الحب بها إسا  
نعود بسبقنا شوقنا  
كم يخرج في الواد طول النهار

#### IV - الأرض قنأى

كنا إذا ما هاجت السماء  
وأسمعت روعا على الجدياء  
نهيم في والديك، نجمع الحياز والجرجيرا  
والينم الطري غلا السلال كما  
وبنا صميرا  
نطارد الفراش والطيورا  
ونوسع الخراعاء  
حفرنا بأيدينا لمل الماء  
يطفر فتنظف الظما

\*\*\*\*

وكرت السنون، غاض ذلك الماء  
أمحل بعذنا الوادي، اكتسى  
ضالا وطرفاء، تغيرت مراتع الصبا  
وصوتت... يا أربعا طماس  
هذا أنا أجيء حبة تغضت  
وشقة بياس  
أبحث عن طقولة ضاعت  
وعن مواسم كانت لنا أعراس  
عن سدرة كانت تقوم هاهنا  
في المنحنى  
وعن صفير طائر المكاء  
يضع في المساء

ونجمع الجرجير لا شتي  
نقول للشمس التي عرت  
مهلا فلا تطغي  
لم ينقطع الحذر بعد ولم  
نحى حصيد النسم  
لم نجمع الخرميل في الوادي ولا  
أغصان هذا الرتم  
لم تسلت السدرة من نبقها،  
لم لمجر الحصى الذي صوحت  
أطرافه فانهدم...

\*\*\*\*

نقول للعتمة لا تسرع  
ولا تحجب الربوة عنا ولا  
روث هذا السب المرع  
ونسني نبحت عن موضع  
كمي قرب الكروان يشق السما  
وبملا الليل تلاحينا  
لله ما أعذب ذلك الغناء  
فوق بوادينا

\*\*\*\*

قلنا لذات الشيخ لا تجزعي  
ها أننا عدنا  
يهزنا الشوق إلى مريع  
كنا به شدنا  
أول حلم لنا، أول أسطوره  
ما نالها أنيالنا وحشة  
ما نالها السدرة مهجوره؟  
كنا عهدنا فيها روضة  
نظنا ما اشتد فيظ وما  
برح بالأعراق منا الظما  
فكيف صرح مقننا وكيف  
مر الصبا مثل طيف  
وأعتمت من حزنها الجيرة

\*\*\*\*

أكاد إذ ترحل بي نغمة  
ألمح عن بعد بوادينا،  
ألمح وادينا  
والسدرة الخضراء تغاوتنا  
أكاد أسمع صوت القطا

عبد الرزاق عبد الواحد

## قصائد

### 1- لم تستعجلين؟

كنت أعلم من قبل عامٍ  
منذ أول يوم رأيتك فيه  
أن دينا علينا معا  
سوف يكرر في كل عام  
ولكننا لن نفيه  
كنت المبح هذا الختام  
فأحاذر أن أزرع العين فيه  
وأنت مسرعا  
ساعديني لكي أنفيه!

\*\*\*

أنت تدرين أي بدرتُ فمي  
أن تكون أحيرَ احتلاجاته رجعُ اسمكُ  
وبدرتُ فمي  
أن يصير هو الحمرُ في قلبي  
حين أخلو لرسمكُ  
أنت تدرين ذلك .

\*\*\*

وحملتُ شموسِي جميعا لأسكنها في طلالكُ  
أنت تدرين ذلكُ

\*\*\*

لم ادع شمعة من شموعي

ولا دمعة من دموعي  
ولا هاجسا في ضلوعي  
دربُ ن سحبي في مرابا جمالكُ  
أنت ديت ديت  
سه وان مستهيم عليك  
سه وأنت كي وروحي لديك  
كن أحسبي  
سكنت مفلتيت  
كن حشني  
هعزنتي إليك  
وانتهت لنفسي  
فإذا كنْ أشرعني تحتمي  
وإذا كنْ أسرجني تنظفي  
وإذا بي روينا  
بما ظل من خيتي أكتفي!

\*\*\*

لم تستعجلين؟  
أنا أدري مانا سنسلك درين  
كل لصاحبه لايبين !..

### 2- قلق على نجمة تائهة

كنت أرفع رأسي لأبحث عنها وراء السحاب  
كلما ارتفعت

كان جذعي يطول  
كيف أرجو إليها الوصول  
لو هوت في التراب  
من سيفهم هذا العذاب؟

### 3- ضياع الآلهة

كانت على يدها مياهي  
كانت هناك مجرتي،  
ودمي  
وشيء من شفاهي  
وحسرتاه  
أنا أفتش في حطامك عن إلهي ..

### 4- شاب الهوى وهو في السنين لم يزل

طفلا سيبقى غريبا .. هائم المقل  
شاب الهوى وهو في السنين لم يزل  
يرف أنأى وريد في مندبحا  
وراء نظرة جفن عنه متشغل  
هذا الذي ضحلة في الغيب تنقله  
من ذروة الحزن حتى ذروة الجذل  
أهداه .. كل هذب عالق فرحا  
بنجمة .. هكذا من دوما أمل  
لكن يشمع فيه الضوء .. يملؤه  
هوى وشعرا فيدينه من الأجل!  
حياته هكذا .. شطآنه أبدا  
جبانة، وهو يستلقي على الوشك



حتى لو أن حيون الأرض أجمعها  
فاضت عليه شكا من قلة البلل  
لكن قطرة ماء قد تسيل به  
وقد تسد عليه أجمع السبل

### 5- يا ضوء روحي

علمتني أنت الصغيره  
كيف النفوس إذا أحيت تفتدي مدنا كبيره  
علمتني أنت التي مازلت أصغر من صغاري  
كيف المحب يصير دار الناس،  
وهو بدون دار  
علمتني أنت العتيه  
كيف الحبيبة حين تسرح قلبها تعذو بيته  
يا ضوء روحي  
علمت هذا الشيخ كيف يضيئ نبراس الجروح  
وأريت كيف الهوى القديس للشعراء يوحى ..

## حسين القهواجي محنة جنبل

يجنو لهم أصم-  
ويرضى أبدا بما قضاه الكاهن،  
ما أقسى أن يتهب الحريق-  
حديقة أميلكار\* وفجر الأرض ربيع  
شعراؤه وشيوخه لحاهم في الطين  
يتقربون بالأكواب ركاما متسولين  
ونخاله البربر في ميدان غيره الصفيح ..  
ترسه دثر ملقى  
وحده يحسور  
يرف ولا يحذق فوق اسور  
كف تهب على نجد المصائب  
إذا كان العدم معموا، والهم غالب  
سحوم تسفست أبواب  
وطارت جبال الثلج في الريح هباء  
جرعة كبرت من لعاب الأفعوان  
تغفر جرمي، وتزيد الوداع جلالة  
وليكن السم النيبذ بلسما  
على كبد صدعها الحمران-  
فالتين الذي يقود صدر بعل إلى بوابة النصر  
ناثا أنفاس اللهب-  
كنت أقلده هالة الزهور،  
كنت أطعمه تمرات الذهب.

في اغبار الأفق، والريح المزمجر  
عند اشتداد الزوبعة  
أميرة تمسك بأعنة غور أربعة  
بين المجلات تنقل جرحى القتال  
تسلق خيملكا\* يباغ للرومي  
يبع الثعال، صاغرا يحمل الأثقال ويبي  
حنايا الماء من صخر الجبال  
ياشس قرطاجة بعننا، لاتبقي لها الأيام  
غير التوابيت  
وربة الصليب ثابت  
أنصابها بلا هدايا ولا نذور  
جاعت، فأكلت ما تبقى على المنصات  
من مكروم وبذور  
أمتي رحم مقطوعة لا تلثم  
ملوكها ألقت في النار المقامر  
وغدت للاسكندر مرتزقة وخدم  
كانت على نحرها قلادة  
حصان يجري بمشعل  
داخل البحر منذ طرواده.  
شعب لا تسمو به الهمم إلى مطارق النحت  
لهو الذليل الواهر

### إيضاحات :

- Himilca- زوجة جنبل عرفت بالفضال والوفاء،  
-Hamilcar- والد حنبعل ورائد عسكري أول  
-Hasdrubal- شقيق حنبعل وفائد مقدم حرم الروم واعتيل في معركة نهر ستورو بإيطاليا سنة 207 ق م

الطيب شلبي

## آلامُ المُصابِ والحمى التي تَبْعُهَا

سارقُ رُوحه

أصعدُ بالشَّيد - الذي تذكّر ين - ،

إِنَّ العالَمَ لُمُتِلَى

بكلماتي .

لا تقولي وداعاً، لكي لا تتشَقَّ

رُوحِي

ولا تقولي : غداً .

لأُموِتَ في زَبَقَةِ الوَقْتِ .

كل غنائي لكِ

كلَّ الشَّيد .

وسيمرُّ عامان من الشَّوقِ كي أُنْغِي

بسمتك الحلوة من جديد .

لا تقولي وداعاً،

لكي لا أُموت من جديد .

شجرة الألم

( ظَلَّتْ أُمُّ فِي أَحْر الدُّبَا نِيكِي المَحَبَّة الصائِغَة عَلى أَرصَفَة حَجَر غَربِيَّة . وَظَلَّتْ تَدفُرُ الدُّمُوع الغَزيرة حَتَّى بَيت شَجرَة عَاليَة تَترصَّع في كل فَصل بِالملالِ الفَاخِرة . لَكِنَّ فَاكِهَةً مَها - وِيا لَلعَراة - تَهزُّ القَرب من الدَّاخل ، وَتَقلب أَعِمدَتِها إلى حَدِّ التَّدَم . أَمَّا العابِرون فَكانوا يَمرجون ما عَندَهم تَلك الثَمار الحامِضَة لِشَجرَة الأَلَم وَيَردُّون : هَذه الدُّنْيا لَنا . )

.. لَكِن اللَّيل يَشِدُّوه الغَرباءُ

غَربِيان لا تَجمَعُنا سِوى الأَغْنياءِ

أَشِدُّ بِصُوتِ مَقلُوع في آلاَف النايات .

دُمُعتان في قَدر البَعيد . .

وحسباً في مواكب العائدين

مساءً

متصرّ يعترِك ،

متهورم بك لي قمران حميلان

لكن الليل يشدّوه الغرياء .

أقضي عمري باسمك قرناً من الميزن

صدى لأغنيين صوتاً حلياً وصعوداً

إلى المآتم الكثرني .

إلى غريب كـ \* العشاء الأخير \*

وحيد في الملتح المتعدد

ذكرى لشروق شمسك .

متردّ في نفسي وصوتي آلاف الذلّات

عرباء ،

عرباء

عرباء سخن لا يجمعننلي ؟

يوطوبيا المذبوح

ملعون أبانا

سماؤه لا تمطرُ ،

سير أسراوه أن تأتي قصائده

في موعد باكر

قلّ الحياة

ملعون الحياة

مفراج فكرته أن يقول :

أحُكّ \*

لم يجد ما يضيف ، أمسك عن الكلام شهراً

وهزه المساء .

طير في بلاده ، وهو لا يطير !

مطر في بلاده ، ولم يستطع البكاء !

غناء في كل الأعراس ، وهو لا يستطيع

الرقص !

واسعة فكرته



وأوسع من ' يوطويا ' العراقيين  
والأثينيين ..  
مهل يكسرُ مرأةً بيته، وبحرقُ كتب  
العراقيين والطواشين  
والعلاسة ؟

### فيولا الحب Viola Demore

(لا .. ليس تخيني أغنيك، ولا صوتك تيرأ منه ووحى.

أنا المقتول خطأ.

إجتماعُ مقبصين وسماءُ تطلُّ سماءً (1)، أما المورعُ في ساحاتٍ وفي كتب العراقيين ونذور النساء / الماحنل بشيد البعيد / القريب  
مسافقين وفم من لا صوت له / لا أغنية له، ولا يملكُ مائة  
أذبح .. أذبح كوتر الكمان وكساقية الأحرار، أمصي الي جهات أخرى تعذني وغلا فمي مياه الشيطان.  
كأني غريبٌ حكايتين. كأني غناه أمسي / أكتبُ إنشاداً للوقت  
لثني معاوير وأحماذ عزاة وأفاقين / أحفوية لحد بن علي فمعا عبيد الكلام / مستودع للاحرار ساعات الصحو / منامتُ صبابا  
يرقدن على حرير المجارات / صباحات رعاة اسهول وبأي عربط طل سكي عربياً فانت  
أذبح ..

أذبح كوتر الكمان لا أترأ من شيء،، علني الكون وخلاصي في كلام لم يقله جد أو طير أو جماد  
أنا خلاصة الخلاصات، لكن فمي مغلقة بالصراخ ..)

### قلبي يسافر بعيداً عن ' تقموته'

أعود الى بيت جديد  
سهول الربيع، أتركها خلفي  
أغشيتي في فمي وكل الحقول  
ظلال ..

(سَمَحُو الربيعُ آثار من عبّروا

شمال ' تقموته'

وأطوي في كتاب الأيام  
جرّحاً ..)



محمد الزاوي

## مفردات العزلة

سرا  
ويلا أجراس  
في ياسي  
نعطر بي  
في سفس اسدي سوف  
أنته  
عظي بي كيه  
ينهر بالهفة اثني كانتها  
أها اعريب اقرب  
أبي شاعر أنت لست أ  
كما لست أنت  
كيف أنترك عن اسمك!  
كيف أدهوك : جرح الغبار  
نحي، والأبدية في غصنها  
اللذة، بلا كحل ولا أسماء  
وحين تمضي  
تحلف أسماءها معلقة  
على مشجب الذاكرة  
الشيخ الذي يفرك الوقت  
في التجاعيد والنؤابات،  
الشيخ الذي يتسلل خفية  
في المفاصل  
ذاك ما نسميه غدنا  
ونسمي انتظاره أملا

استطيع أن أقرأ حروفك  
أيتها الريح،  
لا أقدر على مسك أذيالك  
دائما لاحق الحلم  
دائما لا أصل ..  
متي، من بدني الطري  
تفتت أفكاري  
لكنها، أبدا، لا تعترف  
إنها لعبتي :  
أحفظن بيضات الريبة،  
أففسها ..  
وفي الصباح أطيرها  
فوق مزارع اليقين  
قابعا، في انتظارها  
أسخر من المعجزة  
كلما حاولت أن أخرج  
وحدثني مترصا  
في الخارح  
من قال الشمس  
تلد الصبح : من ؟  
إنها تجهضه  
لشجر أمومة وأحلة  
يزعمها الليل ..  
علمتني الوردة أن أفوح

الانى التى فى  
متى تصهل مفاتها  
والذكر!  
متى يشعل حرائقها  
متى أستعيد ضلعي  
وأكمل ...  
أنت لا تصوغ لأجلي  
ضوءاً واحداً  
وتريد من عثرتي أن تتدلى  
كالفانوس

\*Hypocrite lecteur\*

راقص في العتمة أنت  
وتصرخ: الوضوح ... الوضوح  
حلف الجنون القائمة  
بقفص أحمر  
برأوىز وأجوه السماك  
وأحملها

هزنا  
أب دد موهبي  
نشيج المقراء  
لا يوقطني  
ولا حتى هتافات خلاصهم  
ماذا تطلب أيها الشعر ... !  
جسداً آخر للنور  
وجهاً آخر للظل  
ماذا! يا زهرة الرمز  
هياة الصليب أنت  
أم بذرة الخلاص



## إِسْرَاءُ

-1-

نظاً العشب الذي ينبت في أكتافه  
ونسوس الأزمنة  
كتطيق الخيل كي تعدو أو تسهل كالحكمة في برّ  
علا وانخفض.

هل تواعدنا مع الأمان كي تسري بنا  
في غابة الحاضر نستعدي  
عليه الصدف والصليل والمخطف؟

-5-

-2-

عندما يأتي اللمس ندي يأتي  
لنقرأ لآدم من بيته  
ونجوب الأرض ممنونين للشمس وللأمطار والريح التي  
تصف في أثوابنا  
ونقول : الغيب ما أكرمته  
هو ذا يخرج كالآلكن من حبسه  
هو ذا يغلب أو يغلب كالأحياء  
هو ذا يضرب في الأرض كمن قد سَلَبَ.

لانمادي الليل لكننا نحبب الضوء والأيون  
والدفء الذي يغلب كالبهجة في أوصالنا  
ونحبّ الريح أن تخفق في راياتنا  
ونحبّ الوقت مفتوح العيون  
شاهدا صدقا على ما عرف.

-3-

سَلَبْنَا

-6-

صلوات وأناشيد، خطايا  
وملوك قتل  
خشعة العابد، نهب،  
وغوايات، وتلويح سلام  
تلك آيات العد القظ وهذا يومنا  
مبصرنا يلمّي الذي قد شهد.

كلمات تخرج الحكمة من أجراسها  
وأعونا الضوء إن طال علينا الليل نستدثه  
وأبونا يومنا،  
معدودة من نسله الأزمان ماضيه غد ولّي  
وامس بعث.

-4-

لنعد يأتي ولللمس الذي ولّي

## قجاءد

### 1- وفاء

كنا معا في الحان  
والماء حبيس بيننا  
متخذاً شكل الاناء  
وصاحبي متصرف عني  
إلى طير حوالينا  
نكاد نفتح الأقفاص بالثناء

سألت في حوانيت السكاري  
وترددت على دير العذاري .  
- هل رأيت الفتى ؟  
فقل : من ؟  
قلت : الذي عرفني حمري  
وسمائي بديم الصبحو  
واختفى .

وما سيقولك مدققان . انتهى  
وما عرفت من العين في  
أهول أم أنا ؟

كنا معا

وكان يستحني  
أن أشرب الكأس  
يقول :

- هي محبس  
وما الخمرة إلا نورس  
من ماء

### 2- سلوان

لا ورد أوان الثلج  
سوى فيما يرويه مقروء  
يهلني بحكاية سيدة من زمن البدي  
أحببت رجلاً ذات شتاء  
ونأى عنها فبكت ،  
فستت دمعها عود اللوز اليابس  
فاختصر ولاد ،  
وبرعم بين أصابعها  
وانتقدت زهرته في الأواء  
وقصى الباني  
ونعاه الناعي

كنا معا في الحان  
كنا واحدا  
ملعونة عتبة الحان  
وطئناها إلى الشارع  
صرنا إثنين  
وانصرف عت  
وتواري

يا من أنت أنا...!  
كان يشطح،  
يرقص  
صوبها، سكران  
يذوب فناء!

#### 4- غزالة وطيور

الكأس والمصباحُ  
في يديها  
وأضلع الزيتون المباركة  
أحس عليها  
والشمر والأوراق نور،  
فوق نور  
كانها ما نخلت  
وتواجدنا لديها-  
غزالة،  
تنادم الطيور  
غنت  
أمانتنا  
وأحبتنا  
ودكت صخر وادينا  
كما دُكَّ بموسى،  
جبل الطور!

فاستلهمت الأنثى الذكرى  
وهي تقدّس التلح حتى  
سكبت في عينه حورا  
من عيها  
ولم في شفتيه،  
من شفتيها  
ردعته فأنى!

#### 3- مجنون أنكا

كان يعشق أنكا  
أنثى من نار  
لا من طين  
من نور  
لا من حمأ مسنون.  
كان يعبد أنكا حالقة  
كان مفتونا أعمى  
غشيته أنكا ذات شتاء  
فتوهج في ظلمته  
فراى  
وتوجد في وحدته  
لهذى  
وتهجد يلهج:  
- أنكا- أنكا- أنكا  
هل منك نزول  
أم أصرج،

#### إيضاحات:

المكي الهمامي

## أصابع الشعراء

تميت الجوع النافر فيه سواه،  
النازح عنه،  
المشده أمام الضوء الشامق في أحشاء الليل،  
المعسر أسرار سبات لأولى  
عبد العليين،

وحداً كان ساقطاً  
فوقه،

ناصية الليلات غيباء .

\*\*\*

مازال غرباً في الغلوات الخضر،  
غريباً،

مثل إله ضيعة الشوق

فضاع . . .

عصاه الأفق السامق،  
قلبه يلفق بالشهوات، كراهية في الدير تعبد،  
والصحراء مذه . . .

لكن ضلوع الحلم تضيق به - يتيسر  
خيز الدهشة في شفتيه - تشيع،  
يداخله،

الأقمار البكر - تموت،

على كفيه الراجفتين، نهارات

وتغيض . . .

ولد  
يضرب في الأكوان،  
كأنه نون الحزن الطالع من قاع الأشياء . .

\*\*\*

توقف عند تمائيل زرق،  
تتمدد فوق سجوف الماء أراد  
أصابعه البيضاء،  
خطوطاً فوق صحائف عينيه المشرعتين،  
الصلصال المدعوك، طويلاً، في كتفيه الباسقتين،  
أراد سماوات تشهق ملء الفتنة فوق ستار الماء

\*\*\*

وكان يحب الشعر، ويشفق  
كالطاغوت، يشنه سقف الليل، يعانق  
خاصرة الشجرات على هذي الأرضين بعينه، يربك  
أرداف الملكوت برائه - ثم

يهزول، منخطفاً، وسط الظلماء . . .

\*\*\*

ووحيداً  
مضي، لا أهلين وراءه، لا أسفار



هذا الولد المسفار،  
دخان رغائيه الصلوات،  
صباحه نافذة وسط الأرياح الكثير،  
خطاه على الدرب المكسور هباء..

\*\*\*

وبعيدا، حد الوحشة، عنه  
بعيدا، حد الغبطة فيه  
بعيدا كان  
يتشمم  
مختلجا، ملء الأشياء

\*\*\*

مسيباً كان يتشمم:  
"ره... كاف... هاء  
العالم أضيق من،  
إن كنا شعراء"  
ويضيف لغيمات كسلى  
"نحن الموتى،

نحن الأحياء"

\*\*\*

وعدا،  
تخرج من أصلاب الموتى،  
عند حدود الفجر،  
لغات يبيض للقتل الخالق كاللاهوت،  
وللركض المنفصوح على فلول الروح،  
عميقا داخلنا،  
ولشئ الموت هنا وهناك بحبل الأسماء.

\*\*\*

وعدا،  
سيكون له،  
وسط الأجرام مهجرة،  
في الليل وميض...





عادل معيزي

## حين غنّت.. حكم الأموات ترتيلٌ جديد



حين غنّت، حكم الأموات ترتيلٌ جديد  
وطفا صخر على الأهرام كي تصبح أعلى  
وهى فوق حريق كركب من فضة  
يرشح منه الوحي كي أصبح أحلى ثم أحلى  
حين غنّت..

رقصت جونا قلبى للحيارى للصباب استكت  
لانتعاضات الليالي، للفرشات تنقبه  
يا حبيبي صرت وحدي  
أترك الأيام دوني

أين من يرفض موتي، أين من يشفي شجوني  
أين من يصفي لدمعي، في ليالي الطويلة  
أين من يحلم بالنرجس يهدي قرب عطري  
أين من يمتص في لهو بهيج  
قطرات الظل من نهدي، ومن يطفى شوقي  
أين من يرقص للخضب ويرتاح على جيلدي  
ويسري شعره الغادي على حسني ويرسي  
أين من أرخي على أطرافه خصري  
والتي من خطاه شقة الدعر

وأسى عنده عمري وأحيا في صداه  
أين من أغدو به أغنية يثرها الظل على الأرحام  
كي نخرج من كل الشفاء

أين يا وجه حبيبي

زهرك الفضي لما يقتل في مقتلي

أه يا وجه حبيبي

أحرقك النار لكن كان في عينك زورق

حين رسي كـ وجه الشمس مرّاً  
ينتهي في راحتي  
لم أعاد ديدن الأرواء مذ صرت حميماً  
لم تغادر لحظة الوجد سراديب الأمانى  
لم يعد شيء ياديك  
أخمدتوا عشقي وهادوا  
لانتظار الخبز من قمح لياليك  
وتباهوا بانتصارات على ضلك  
واختلروا خبايا الغار كي يخفوا أغانيك  
هل أنا ترنمة الورد أغدّي المعطر  
من سفر البدايات ومن خصب أفاحيك  
قلقا اسمعه صوتك في اسطورة البعث  
وفي ليل الصبا المهجور من برد صحاري  
ومن قاع معانيك  
يا حبيبي مزقوا روعي لأبقى جنة

لا يعثر الموت عليها

ومحوراً طيفك من عيني حتى تركوني هائم  
أذرع الأرض ولا أعرف أيّ الاعتذارات سألقى  
من سماء نائمة

ورموني في شعاب تملأ الهول على العشاق

لا معجزة تقوى على ردّ أساري

لأضياء يشرخ الأغوار في الليل الكتيب

أنكروني فتدثرت بشال ظلّ يهذي بلفظنا

في شتاء يوقد الأحلام والظلّ الغريب

وأشاروا لرعاة الملح أن يقتصبوني فتمزقت

وناشت شهوة محمومة شرعيتي

حتى غدا جسمي لهانا صاعدا نحو البدايه

يا نجوم الليل دليتي الى أسمائه الحسنى

ودلي نعيمة الذكرى، لعلي أسخ الأنحاء

حتى يشجلي رعب النهايه

من ترى غيرك يا ناي الردى

يهذي سبيلي لحبيبي، لشواظ صار بسري في الحجر

من بعيد للموت انتصاري كلما خفت وعانقت القدر

ليلة أخرى تر

رام بكبك، ورم حوري وشحوي زمناً

ما دني سرت عليك

لنني نخلو عصورا لثرى ما يخفي من آلهات الريح

والإعصار والحرق الذي في هجرة الروح اليك

ليلة أخرى تمر...

هل أنحي جثتي عني وألقها على النيران

كيما أنتهي بين يديك

سوف أبقى أقتفي حزنك في كلّ البوادي

في بقايا الأغنيات

في أمانيج السماءات الحزينه

في الأساطير التي تحمل نجمي للقبيله

سوف أبقى أقطع البيداء، لن يثني هديدي

صوت ذئب أو غراب

سوف أبقى أسأل الأصدقاء وحدي

يوم لا يسأل نهدي عن رضيعي

سوف أفاك أنيسا للمتاني

وعلى وجهك غابات الحزامي

وزهور البحر تأتي من صفاء الريح

في جسر الربيع



شعر الشاذلي القرواوي

## صورة المكان

من تسرع الكلمات في استنابت نبضها أعلن  
أغنية جديدة" ، حكيم الأسكيمو

\*\*\*

على الطين تُدَلّ الأنهار مواقعها  
وتخفي الجبال السريعة  
على الطين تعرف الأيام هفوتها  
وقصة الروح الجريحة  
فلاكن أياكم مثل باب قدم  
عليه النقوش العتيقة  
فلاكن حجرين

واحد كي تخط الأرض قصتها  
وتحيز الطريق حكي باب الحبيبة

\*\*\*

هي دالة صب عليّ نديها  
فالتصمت المراضع في سواها.  
وأنيأت كل الحروف مواقعها

كنا سكن عشية واحدة  
كنا انشططنا وصرنا اسمين غويين  
كبرت بين نهري من شمس وماه  
كبرت بين روبيتين  
وعرفت كيف أخرج الحبول من الصخور الميتة  
وتعلمت إغارة  
على آلهة تمر فوق حروفي ونائي  
حواضر الأيام على جسدي  
وجريمتي أتي صرت التراب

\*\*\*

صوف يمضي كرتفال الشمس  
ويلبس الماء صوته الجديدة  
سوف يمضي عالم التيه المرقم  
ثم تبقى القصيدة  
سوف تمضي في الرؤى  
ويظل الشعر هفوتنا الجديدة

عند منعطف الصنوبر يفجؤني جسدي،  
ذاهبا نحو سماء اللغات الجديدة  
داهبا ليمر على شبيه في سام بعيد  
يمر على جثث الكلمات القديمة  
ويصير إلى قمر في القصيد  
كطائر ينقر خط المدى  
ويفتح أغنية في الغياب  
طائر،  
لكنه زغب الضحية في التراب.

\*\*\*

عائد مني،  
نحو الجهات المشرقة  
أتبادل القميص مع النجوم البعيدة  
أتبادل الوثبات مع الصرعة  
عائد مني،  
ومن جهة السماء المغفلة  
تطارد الروح سكانها  
وتلطم بعضها من صداها  
لارسل ينثي الأموات عني لارسل  
اصعد أيها جسد الموه بالأماني  
سوف يفجؤك النزول  
كل إحداثك مدعمة في شقوق الموت  
والأجساد أدركها الأفول

\*\*\*

وذا طائران في السماء اقتتلا  
أنا لطائران  
واقف من ترابي ومني  
واقف في المكان  
عام أقلب وجهي في السماء  
لا اللغة الطروب أطلت بعنيها  
ولا جبريل جاء  
أحدس الأشياء ولا شيء يرى  
عام أغيب وجهي في الخلاه

# طريق الموت

## قراءة في رواية "طريق النسيان"

محمود طرشونة

كان التأليف إذن في خضم وهج الأحداث وقد عشناها في مطلع السبعينات فترعنا على الكثير منها في النص، إلا أن الكتاب لم يقدم إلى النشر إلا بعد الانهيار من التأليف بخمس عشرة سنة حسب ما ورد في التصدير، ثم بقي خمس سنوات أخرى إلى أن صدر سنة 1993 فلم يكن الأول في ترتيب الروايات الساتية وإن كان الأول تأليفاً إن صح الترخيص المذكور في آخره. وقد يصح لأن الكاتبة نشرت أول قصصها لها في العدد 16 من مجلة "قصص" الصادر سنة 1970 أي منذ ثلاثين سنة ولم تصدر مجموعتها القصصية إلا سنة 1990 بعنوان الموت والبعث والحديث.

إن اعني بعض الأحداث والبيوتات في النص فإن مجموعته غريبة التي تتحرك في الرواية هي من جيل الاستقلال وقد تحدثت الساردة عن طفولتهم البائسة في الخمسينات ودهاستهم في المعاهد الثانوية في الستينات وما سود من نور وصراع بين الأجيال، ثم تبعت مسيرتهم في مطلع السبعينات بالتعليم العالي. فكان الغاية تمثل في تفسير الحركة الطلابية بالعودة إلى جذور الماعليين فيها وظروف طفولتهم ومرافقتهم مفضية بذلك أحد انعمال الهامة وهو العامل الثقافي وما رسخ في ذاكرة أولئك الشبان من نظريات، وما انطبع في نفوسهم من قيم، وما عصفت بطمأننتهم من عظيم الأحداث في المشرق العربي وفي أوروبا. كل هذا لم يدخل في دائرة اهتمام الكاتبة فركزت على العصر المحلي وبالمخصوص على عيش الخاصة والعفر الذي عاشه جيل الشبان في ذلك الوقت، وهو تفسير فيه الكثير من التبسيط لأنه لا يأخذ بعين الاعتبار تصاعف العواصم الاجتماعية والثقافية والمخارجية في نمطها وتعاملها ولا يقل الحزن الذي يتناهى اشط عصر في تلك الحركة تبسيط وهو الموت، عن تحليل الاسماء الداعية إلى الحركة فطريق النسيان بكل بساطة هو الموت، الموت انتحاراً أو الموت الطبيعي بسبب مرض عضال أو الموت الناتج عن حادث مرور، كل هذه الاصناف لا أهمية لها، المهم هو الموت نفسه وما ينفضي اليه من نسيان كل شيء، الطفولة البائسة، والحب الفاشل، والحركة للجهضة والحرمان والمجون والدروس والمناهي والحاضر والمستقبل في الآن نفسه. وقد عبرت عن كل ذلك

صدوت رواية "طريق النسيان" لتثلية تاياسة سنة 1993 عن الدار العربية للكتاب ولكن هذا التاريخ لا يعني شيئاً لأن تاريخ التأليف سابق لتاريخ الصدور بعشرين سنة كاملة حسب ما أثبتته الكاتبة في آخر نصها لكن هذا التاريخ أيضاً 1973 يتضارب مع فترة أحداث الرواية التي تمتد إلى سنة 1975 حسب ما ورد في النص نفسه، إذ ذكرت الساردة أن الطالبة كانت سنة 72 في سنتهم الأولى لكنه الأدب وحس حدث وقع في مستهم الرابعة. معنى ذلك أن التأليف سى نهاية الأحداث بستين وإن الساردة توقعت حدوثها أو تخيلتها وافترضتها، أي ارغمتها على الامكان وليس للدر من الرواية على ابتداء أحداث قد يكون الوقع مصدقاً لها. دئت أن للتاريخ منطقاً يكفي أن يعلم الكاتبة بعض عناصره حتى يتوقع بقتها فيصورها قبل وقوعها، ثم تحدثت على الوقع الواقع فلا يستغرب أحد وقوعها بما أنها سرح صبي متفق للتطور معلوم، قائم على قياس العتبات بالمشهد. وغي قانون طبيعي كالذي حلل ابن خلدون معومته المتعصبه سناة الذل وتطورها وفننها بحكم عوامل تتكرر في كل زمان فتتج عنها نفس الظاهرة مهما تغيرت الظروف والامكان والمعالون في الأحداث وبنات الحضارات والدول.

وفي مقدمة الرواية اهداء وتصدير، وهما عتيان هامتان لهما أبعاد النص اما الهداء فهو إلى روح شقيق الكاتبة وقد فقدته في "زهرة العمر" حسب ما جاء في نص الهداء نفسه، وفي الرواية طالب يخطفه الموت أيضاً في غضون الشباب إثر حادث مرور عادي. ويشترك العقيدان في نصف الاسم إذ كان الأول يسمى عبد الستار والثاني عبد الحميد، لكننا لا نعرف عن الشاب الواقعي الا ما ذكرته عنه شقيقته الكاتبة بينما نعرف عن الشاب المتخيل كل شيء، ولا يحق لنا أن نكمل ما نقص من معرفتنا بالآل بما اكتمل مما نعرفه عن الثاني إذ الشخصية الروائية غير الشخص الواقعي. ومن ادوات أن الكاتبة لم توزع عناصر شخصية الشقيق العقيد على حملة من الشحوص الروائية، فكان شيء منها في أفكار علي وشي آخر في سلوك الهادي أو بشير أو توفيق أو غيرهم. ولكن ماذا نفيد معرفة هذا الأمر والنص الروائي بين أيدينا يشي علل الخاص ومطعم الخاص وبني أحداثنا قد يكون الواقع منطقاً للبعض منها وقد لا يكون.

شيئا بل يقوض كل شيء ويبقى الأوضاع على حالها. وقد أوعتنا الكاتبة أن تترك الجماعة بعد موت عبد الحميد وضع حدا لحركتهم وأنهم جميعا وقفا في منتصف الطريق بل في أوله. والواقع أن هذه الرواية لا تخلص عبر رؤيتها القائقة للحياة والمجتمع، وقد ظهرت كذلك في أقاصيصها التي لا يشع النور منها أبدا هي نظرة سوداوية تشاؤية لا تؤمن بالاستمرار والمواظبة ولا بتجدد التجارب ولا بالثبات على المبدأ وبذلك يصدق قول أم علي لايتها عندما كان طفلا يريد أن يلبس مثل صديقه فؤيق التي في أسرته ثرية، سوف تنحب، النظر إلى فوق متعيا يا ولدي' (ص 32) ويشت قوله في إحدى رسائله إلى استاذته، 'فأنا في النهاية صغير يحلم من أن كان صغيرا بالكبير، وتعطي المستحيل' (ص 163).

عالمها قد تمت حلا تشاؤيا متزاميا لا يخلق بشباب متطلع إلى المستقبل وعارم على تعبير الأوضاع المتردية. فقد فرضت الكاتبة رؤيتها القائقة وغفلت عن تقديم أصوات أخرى مختلفة تميز عن رؤيتها بالثائرة وظل النفس، ذلك لأب حسرت لأحدث في إطار صيتي هذا يتناقض واحتاج الرواية على تعدد الرؤى والقضاءات فانتقال شباب الحلفاوين إلى الجامعة لم يغير شيئا من رؤيتهم للحياة، فبقوا سلبين مستودس بشرة في صولتهم ومرافقتهم لا يحيدون عن أحلامهم بعيدة وتحبب العمري. وبقيت 'أمم الحلفاوين' قلبا توتري لا يلبس، كما جاء في السرد ومختلف شرايين هذا السرد، ورفقة السيدة مسمية وبهج السيدة مسيكة ونهج أنظفرة وبس العسل، وبهج سيدي العلوي وبس الأفراس والحفصية وسوق سيدي محرز ويطحاه وعضان باي وجامع صاحب الطمان. بقيت كل هذه القضاءات تغادر الحفصيات حتى بعد تحولهم إلى شارع 9 أبريل، وكان معايشة الحزازير والحزازيرية والسريرية لا تختلف في شيء عن الاحتكاك بأستاذة الفلسفة والأدب وعلم الاجتماع، فلم يفتح أفق الطلبة على أفكار جديدة ونظريات حديثة فبقوا مستودس إلى ميراثهم الثقيل لا يحيدون عنه. لذلك تقوض ظهورهم إثر أول مرة ربح لم تكن عاصمة ولا مدمرة بل كانت نوعا من الاختيار لدى صمودهم على المبدأ، إذ بمجرد موت أحدهم أثر حادث مرور تفرقت الجماعة وعاد كل منهم إلى وكره، محتسبا بصرهم أنه أو خالته أو من بقي من أهل السوق بعد زحف النازحين عليها. فبدأ سلطان المكان توتري، يريد القوم الانعتاق من ريفته فيشدهم إليه، ويظل مفعول المكان الثاني، فضاء المعرفة والتحديث. وكان الزمان حكم أساسي ليس بتوجيهي ومدى كثافته بل بحجم مدته لا غير، إذ قضى هؤلاء الشبان في تلك الأحياء القديمة ما يقارب العشرين سنة ولم يقضوا في الفضاء الجديد سوى أربع سنوات، فكانت العيلة للعلاء الذي طال به مفاهيم، هقى الباتس ومنتدليا والمقدد معتدا وضاعت الأحلام الكبيرة والأحلام، ولم يبق غير شبح الموت مقترنا بإرادة النسيان. وهذا ما يدعنا مرة أخرى إلى التساؤل عن وظيفة الأدب، فما جدوى الأدب والمن عموما إذا كانا نكرسا لنوع مترد،

الشخصية المحورية في رسالة إلى أستاذته السابقة في المعهد الثانوي أعاد قراءتها يوم دفن صديقه عبد الحميد بن بدر، كتبت فيها 'سيدتي رفقة مريحة نسي فيها نفسي وكل ما يصلي بأخيلة، أريد أن أقطع كل صلة لي ساجلة وأنام نوما عميقا. فالدم المينع طريق النسيان' (ص 193).

فلا وجود عن أكثر انهزامية ولا سلبية من هذا الحل. فالشباب الرافض لشعر بالتعب في وقت مكر جدا. صحيح أن ما ترسب في نفسه من بؤس الطفولة ثقل جدا، وإن كانت السعادة القصيرة على مثال واحد يتشبه في عدم قدرة الأسرة على شراء حذاء من جلد له، وإن أباه سقم أجواء السوق بعد تسرب الطفيليين والنازحين إليها، وإن التفاوت الاجتماعي بين المعلم، لكن هذا كله لا يبرر إلقاء المتهمل على هذه السرعة. فقد تعجبا على الرفقة المريضة لأنه في نظرنا لم يكن عسيق الإيمان ما يفعله. فعمل من هذا القبيل يحتاج إلى طول النفس وحصة إلى روح الصحة ولا نلن أن لشخصية علي من القوة ما يخول لها الاستمرار ويذهبها إلى قول دفع النفس غالبا. كان تحرك علي ميا على ردود فعل تلقائية وليس على سبق فكري أو تداعي ربيع الآردن. كان حمدا رومانيا يطالب بالحرية والعذالة دون أن يوفر لمطالبته الأرضية المكرية اللازمة. لذلك كن ترجحه. تتوقع في أول فرصة لقي فيها مقاومة من الطرف مقابل لما صديقه عبد الحميد فرغم أنه عاش أيضا طفولة مريحة لا هذا بؤسا فإنه اختار الاستقالة من البداية فأقل عن حد الجنون وأجود يستقيم من كل ما عناه في متولته، فكان صحبه حنوه إذ سقط ثم مات تنحية الأب مر في سرعة على دراجته المارية، ومع ذلك فقد رأى علي في موته نهاية مشروع كامل. فالجأرة لم تكن حنارة عبد الحميد، كانت حنازته هو. جنارة الشباب والطموح والأمال الكبيرة والأحلام العريضة' (ص 189). وهذه في الحقيقة ليست إلا ذريعة تدرج بها ليس سرعة حبه ورجعه وصبره وضعفه وفقره' (ص 10) ثم أوضح كل ذلك بقوله لم أعش حياتي، لقد أنسيت من بين أصابعي بطفولتها المولة أجانة وشبابها الحزين الناقص الشاتر، كنت طفلا بلا طموح وصياخا حائقا وشابا مضطرا حائرا مهزورا. (ص 10). فعلا كان مضطرا حائرا مهزورا. وهذه مسألتها التي دفعت إلى إرادة النسيان. فلو كانت له عقيدة راسخة في شيء ما، في فكرة ما، لما عاش هذا التبدد والاهترار وكأنه مع الأيام زاع عن طريق النسيان التي شقا لنفسه في المرة الأولى. فقد قال هذا الكلام بعد تخرجه استاذًا وعودته إلى حومة السواحل، فكان الطريق الأولى التي اختارها النسيان هي الاندماج في الحركة الطائسية في بداية السبعينات، ثم لما فشلت الحركة يختلف اتجاهاتها تحوّل إلى طريق أخرى هي إرادة الموت. وكلتا الحركتين غير صالحتين للنسيان: الأولى لا يمكن أن يكتب لها الدوم لأنها غير مبنية على توحه فكري واضح للمعلم بل هي مجرد تمويه لبؤس الطفولة أما الثانية فلم تكن أي إشكال الموت لم يكن قط حلا لأنه لا يني

تساهم في إحكام الحكاية الروائية بقدر ما تساهم في رسم الأطوار الحكائي، وحكايات مستقلة عن الحدث الرئيسي تنشأ وتطور وتنتهي بمزمل عن الحكاية الأساسية، وآراء يعبر عنها بإسهاب وكأنها أصبحت لتضخيم حجم الرواية. والواقع أنه لا يكاد يحلو لأي صر رواي من مثل هذه العناصر الحافلة إلا أن درجة انصهارها تختلف من رواية إلى أخرى. ويمكن أن يكون الحدف والاستقصاء أهم مقياس لمعرفة درجة الانصهار هذه. فإذا حذف وجهاً أو فكرة أو حكاية دون أن يختل نسق الرواية فذلك دليل على أنها مقبحة إجمالاً، وإذا أضاف شخصية أو فكرة أو حركة فأحدث هذا الحدث نقصاً يبع من فهم المقاصد ذلك دليل على حسن اختيارها وصهرها لانشاء الحكاية. وفي هذه الرواية صفحات كثيرة لا يغير الاستغناء عنها شيئاً من ذلك هذه الحظوظة عن حرية المرأة (ص 50-51-68) وعلاقة المرأة بالسلطة (ص 71) وفي المقارنة بين السياسة والمرأة (ص 158)

ومن ذلك أيضاً آراء في قضاء الله وقضاء الإنسان (ص 70) فالساردة الكاتبة حاضرة في كامل النص، تجعل على لسان الشخصيات كلاماً وهي في الحقيقة عن أرائها ورؤيتها الشخصية لعالم نمر. لذلك قال فرح بكل ثقلها لمحدثي في المقهى: "لا أهيمنك، استند ومدرس، وأنا، أنا تارزي" لا أجب. لا استمع. انقص لذلك فإن ما تقولونه جميل إلا أنني لم أسمع به. ولا أريد أيضاً أن أضيق في مشاهدي، بطرني للنساء والعشرا واضحة. إنهم كلقماش، مقص وبراة وأصنع كسائي، أفضلي حسب مبرحي" (ص 51). ورغم هذا التوضيح الخطي بالأحجام فإن الحوار يواصل في حلبة أخرى في المقهى على هذا السبيل. فحظ يقول أحدهم: "لا يوجد أي فرق بين الرجل والمرأة سوى اختلاف الجنس، وهذا لا يشكل في نظري عفة أنا لا أشعر بأية ميزة على زوجتي، أنا عفت وهي عقل، أنا روح وهي روح، أما الأجساد فالرغبات التي نحتاجها مشتركة ولتقتة أمثالها من النساء". إن الرجل سيظل دوماً هو الأقوى، والذكورة من استكملت لهذه القوة وتصدت لها بعنفها، عدواً ستمهم الرجل فالرجل واحد لا يتغير، المتعلم والمجاهل، يرفض أن تشاركه المرأة امتيازاته، وأولى هذه الامتيازات تسليط الرأي، امرأة الأخيرة متعاقبة تريد أن تحصل على كل شيء في وقت واحد، الحرية ووجيل تسير" (ص 69)

إن خطباً من هذا الصنف من التي تجعلنا نصف "طريق النسيان" ضمن الرواية النسوية التي تسخر للتفصال من أجل حقوق المرأة ومصالحها. وهذا بالذات ما يبعدنا عن الفن الروائي الصافي، خاصة في غياب النكهة الأنثوية التي نجدها في العديد من الروايات النسائية. أما عشرين الاضطهاد اللغوية فهي ليست مقبلاً للتفسير، لأنه يشترك في ارتكابه الروائي والروائية وكثرتها في "طريق النسيان" مذلة تحت على الدار التي نشرتها مراجعة سياستها في النشر حتى لا تساهم في تقويض اللغة من حيث تريد خدمتها.

يشهر به ثم سرعان ما يصالحه ويباركه وتبقى دار لقمان على حالها، بل على أسوأ حال...

ومن جهة أخرى فإن رواية "طريق النسيان" تقوم على منطق معكوس لتطور الأحداث، منطق مختل لا يشبه منطق النقاد، ولا يقع أحداً لأنه بني على أسس غير التي يحكمها الفن، وهذا لا يبرر أعمال النقاد لها منذ صدورهم فالتنقد لا ينبغي أن يقتصر على النصوص القوية، فهو الذي يميز بين الروايات الواحدة والمحاولات المتواضعة بعد تحليل هذه وتلك، أما السكوت فيمكن أن يفهم على أنه علامة الرضا أو عكس ذلك علامة استخفاف.

وإن المقارنة بين ثلاث شخصيات تلور هذا الاختلاف في بناء الأحداث ونقص على حدث واحد وهو الموت. فعبد الحميد مات نيابة عن الهادي وعن علي وهما اللذان كانا مرشحين للموت بحسب تسلسل الوقائع. عاش عبد الحميد مطلوباً بين أمه وحليها، يعاني من حضوره غير الشرعي، ويتحمل تعنيفه، ويقبل استرضاءه في سبيل إسعاد والدته مصحياً بسمعة بين أقرانه. وفي النهاية يسبح الحسن - أخته في الوقت الذي اختاره بمسح غاي - ثماعبر وراء سي ضحيت من أجله بعفتها ثم تحول الشاب إلى الخدمة ووجد هناك حركة وافتكراً فكان من المفروض - بحسب ديد لتفسير الأرواح أن يغيب عاني ويلاها، إلا أنه على عكس ذلك دعا اختار "حياة الجحون والمجون" فكان مستعداً - كعنه في طفولته، وترك رعاة الحركة لعل الذي عاش طفرة بالسهة وكان من المتوقع أن يفل على حياة الرعاة تعويضاً لحرمان الطفولة. أما الهادي فقد احتار بذلك، "بحسب حتى" يسبح بالحزن. كما يقول، فأنكب على دروسه بكل حد.

فإلى أي شيء يمكن أن نقضي هذه الاحتمالات الثلاثة رغم عدم منطقيتها؟ كان من المتوقع أن يصاب عبد الحميد بمرض تسلي حطير نتيجة اختياره حياة المجون، فإذا المصاب هو الهادي الذي صبر مراراً عن إرادته النجاش ولم يجاهر قط بالمجون وكان من المتوقع أيضاً أن موت علي نتيجة اعتقاده أن "رقعة طويلة هي الطريق الوحيد للنسيان" فلا يموت هذا ولا ذلك ويموت عبد الحميد نيابة عنها في حادث مرور.

وكان علي يرأس استأثته السابقة في المهدي الثوري، فلا يجبه بل ترسل بدورها رسائله التي صديقه عبد الحميد الذي لم يغير مرة واحدة عن إعجابها بها. ثم فجأة يصارحه بتزله عنها له، لكنه تنزل عن شيء ليس في حوزته فهي تعلمها معاملة لطفلين لا غير.

إلا أن لهذه الرسائل وظيفة سردية هامة، فتسخر تواترها بعيداً إتمام الأحداث التي تصعب نفس علي، فكانها ذكريات شخصية، لكنه لا يحتفظ بها لنفسه فيشارك فيها غيره وهو يعلم أن هذا الشير لا يابها بها ولا يريد حتى الاحتفاظ بها. كانت رسائل قصيرة كتبها تسلي سنوات الكلية الأربع لم تكن كافية لإفراغ استأثته بعواطفه وما عساهما تفعل والتلقي في نهاية التحليل ليس غير أمه. لكنها ليست أما حنونا بل قاسية وصارمة ومن هنا جاءت مأساته.

وفي "طريق النسيان" وجوه تظهر وتخفي بسرعة، لا

# فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي

## حالة مكابدة أم إزعاج لطوق

### "ذاكرة الجسد؟"

زهرة الجلاصي\*

القصصية والرواية واللغوية، رغم أن الكاتبة بذلت جهداً لتنظيم وتوطيب هذه الفوضى السردية قصد إرساء معالم عالم روايتي منظم. لكن تناسل الخطابات الحافلة بخطاب المتن الروائي بد صبح أن يقول أن هنالك مشا - أربك الرواية فكانت الأعشاب الطقيلية التي تسربت أهناقها في مسالك النص وسناره وبسائطه وفي كل مكان تتحول إلى أنجمة تضيء القارئ أمام خيارين أحلاهما مر: الإجهاد الذهني إلى حد السحلول أو محقق القراءة واللقاء بالرواية جاتياً، أو وفي أفضل الحالات أن يكر في صياغة عقد جديد معولا على لحظة صفاء ذهني . . في الآتي من أوقاته (وهذه حالنا بحكم طموحنا للالتقاء إلى فصيلة الفراء الذين يسعون إلى اكتساب خصلي الصبر والاجتهاد).

أما الخيار الثاني فلا يمكن أن يكون هذا إليه إلا إرادي، أو الانسحاق كما اتفق خلف رواية تستمد شرعية التأثير في المتلقي، لكونها الجزء الثاني من الرواية الشهيرة ذاكرة الجسد؟ مسلكتا القراني وضمنا أمام عدة خيوط متشابكة حاولنا أن نستخرج منها خيوطاً ثلاثة.

- توليد الرواية من القصة القصيرة.
- الرواية التي تسرف في الاحتفاء بروايتها.
- إقحام امرأة مقعرة تعكس بعض وقائع رواية ذاكرة الجسد في فوضى الحواس.

هذه الخيوط البارزة لم تحم عن المسار الذي اتخذته أحلام مستغانمي في روايتها الأولى، وهو الشأن الذي حصرها في تلك الدورة المصادفة : انعكاس الوعي باللغة في اللغة أو ممارسة لعبة الرياضة اللغوية، لا يشك المرء في ملكات الكاتبة

يقدم لنا الناشر في فضاء ما بعد النص أو العلاف الخلفي الرواية الثانية لأحلام مستغانمي. من خلال هذا البيان الدعائي القائل "فوضى الحواس" هي الجزء الثاني من روايتها الشهيرة ذاكرة الجسد (انظر غلاف رواية فوضى الحواس الصادر عن دار الآداب بيروت ط 1988).

هكذا يراه الناشر على أسطورة الرواية الأولى، ويتخذ من نيابه تعويذة تستجلي حطوط المجد وارتفاع وهم السعاب الذي حققته ذاكرة الجسد.

اذ لا شيء يدل - سواء في فضاء ما قبل النص أي العلاف أو المقدمة - أن الرواية المذكورة تقدم نفسها باعتبارها الجزء الثاني من "ذاكرة الجسد".

لكن بيان الناشر، لم يتأسس من لا شيء، فلتن لم تقدم أحلام مستغانمي بصورة مباشرة روايتها الثانية على أنها الجزء الثاني من الرواية الأولى فإنها كانت تطمح ضمناً . . إلى طرح رواية مستقلة بذاتها.

وعلى طريقة أحلام مستغانمي في تصريف اقتصاد الخيل والتزوير والمخاتلات وتهذيب الأكاذيب، عمدت إلى أن تصنع من حالة مكابدتها لقطع الخيل السري الذي مازال يربطها بأسطورة روايتها الأولى، نصاً روايتياً جديداً.

لكن هل انقطع الخيل السري حقاً؟ تلك هي اللغزلة التي أرقّت على ما يبدو أحلام مستغانمي الكائن التاريخي المعلوم، واستسرت عدواها إلى بظلة الرواية الشخصية التي تمارس حرفة الرواية في النص الروائي المتخيل.

لقد تجمع في رواية "فوضى الحواس" خليط من الأوضاع

قد يرتاب القارئ من جهته في مصداقية عقد التخيل المفروض عليه : ما العلاقة بين القصة القصيرة والرواية؟ خصوصا وأن القصة القصيرة قد اختزلت ملفوظات شخصية "هو" أو "صاحب المعلق". هذه الملفوظات ستكرر في شكل عناوين لفصول الرواية وهي: طبعاً - حتماً - دوماً - قطعاً.

إن التماثل في مكونات كل من القصة القصيرة والرواية يكشف أن الكتابة ولدت الرواية من القصة القصيرة فقد مثلت هذه الأخيرة نصاً من الدرجة الأولى وفي فضاءها القصير طرحت الكتابة نشرة مركزه لأمس وقائع الرواية وشخصياتها الرئيسية وبرنامجها السردى فالرواية بقيت مرتبة بالوصاية السردية للقصة القصيرة. وهي الفرع بحكم قصر حجمها، لكنها تحتل الكل أي الرواية. وبما أن العملية تتم في العلى فقد تنزك خيار القصة القصيرة بمثابة حافر للإحباط في "قصة" الرواية.

### الرواية التي تسرف في الاحتفاء بروائيتها

نظن الرواية الروائية والبطة على مدى فضاء الرواية **مسلية** **خطيئة** (الكتابة المتناهية وقائع الرواية من ناحية ومشاكل الكتابة والسرد من ناحية أخرى فتصبح معاناة تخليق النص موضوعاً سردياً ووصفياً وتعدد المحطات التي تعلق خلالها موضوع قصة الرواية لكي تغتم فسحات "ميتاسردية" أو أدبولوحية تثير عبرها قضايا القصة والرواية وتصورتها لكيفية تشكيل عوالم التخيل واحتمالات انتظامه فيتوفر من كل ذلك فائض محكي يخول للرواية كسر دائرة الصمت وضمان المقدرة اللازمة لكسب الصراع مع الورقة البيضاء والمضي خطوات في مسيرة المحكي "كل ما يعني أن أكذب شيئاً أي شيء أكره به ستين من الصمت" (فوضى الحواس ص 23). فما لا يقره هذا الملفوظ، إن الرواية لا تمكك ما يمكن أن يقال، ربما لأن العالم لا يمكن أن يقال أو يحكى إلا عندما يتشكل!

فهل كانت القصة القصيرة محطة للدرية على الخروج من دائرة الصمت؟

وهل توسلت بتشكيل القصة القصيرة ثم بالتعليق عليها من باب اختلاف المحكي أو للاسراف في اعلان مظاهر البذخ الروائي؟ "أحييت هذه القصة التي كتبها دون أن أعي تماماً ما كتبت فأنا لم يحدث أن كتبت قصة قصيرة ولست واثقة تماماً أن هذا النص تنطبق عليه تسمية كهذه" (فوضى الحواس ص 23). ثم تعلق بعد اكتمال القصة القصيرة

وقدترتها على تصريف المعادلات اللغوية على نسق يجمع بين السخرية والذكاء. لكن الأصرار على اتخاذ اللغة موضوعاً حافاً بالوقائع والأحداث أو الكلام حول الكلام، لازمة روائية يحيل على صورة الشيعان الذي يعص ذيله! فضلاً عن مطبات الاحتراز... فتعددت المحطات اللغوية المضمخة في الخطاب الروائي قد يسعث القارئ على الارتياح في خلفياتها... كأن تكون بمثابة تعلات تتوسل بها الكتابة لملء الفراغات السردية. أو لدرء غياض الحذوثة أو لكسب مارتون السبق في تسويد كم من الصفحات للمظفر بالرواية المعتدة بحجمها: بالصفحات الأربعمئة!

فالانسياق اللامشروط خلف لمة التشويش اللغوي. لا يغفر للكتابة لجردها كونها اختارت أن تحمل إحدى شخصياتها وظيفته كاتبة.

يمكن القول إن هنالك غيظاً يتضخم في روايتي أحلام مستغانمي، ويتحول إلى حيل... أنه حيل اللعبة دون حد الحيل يحلو لها أن تحرب قماريتها البهلوانية كأن تعدد إلى :

### توليد الرواية من القصة القصيرة

تنتفع رواية فوضى الحواس على **نقل** **يحمل** **مؤاد** "هدماً" وهو يمثل فضاء مشتركاً يجمع بين نص قصص قصير ورواية الرواية، ويمكن احتشال موضوع "نفسه القصيرة حسب عبارة الرواية الكاتبة في "معركة عاطفية صامتة تدار بأسلحة لعوية متنافسة" (فوضى الحواس ص 21) وتختتم القصة بقطيعه معلقة بين النطلين.

أما عالم الرواية فيبدو أنه براهن على شبكة من العلاقات الضمنية والظاهرة تربطه بعالم القصة القصيرة.

من ذلك أن الفصل "هدماً" لا يسلع مع نهاية القصة القصيرة التي امتدت على فضاء نصي شغل ثلاثاً وعشرين صفحة من فصل الرواية (ويتكون من تسع وثلاثين صفحة). رغم أن القصة تغتم ظاهرياً نوعاً من الاستقلالية داخل الفصل وهو ما تدل عليه العلامات النصية والبيوغرافية، ففي حين ما بعد القصة القصيرة تتضح محاولات الخطاب والمستويات السردية ومقامات الراوي (ة).

ومع الانطلاق الفعل للنص الروائي تفصح الذات المتلفظة عن رهانها على تنوع الاداء السردى وعن بعض علامات ارتباطها بأكثر من خطاب، كما تسفر عن هويته كرواية وكتابة وبطلة متورطة في وقائع القصة القصيرة والرواية معا. فتحدث القارئ عن شأنها مع القصة القصيرة التي هي يصدد تشكيلها: كتابة وإعادة كتابة وقراءة.



ذاكرة الجسد" مارست الحب كثيرا ولكنني الآن انتبهت أنني لم أُنكَل امرأة منذ زمن طويل، وإن عمر لذيّتي توقف على شبتيك في صفحة 172

وبواسطة الخطاب الحرّ غير المباشر، تستأنف هي: "أوشك أن أسأله عن أي كتاب يتحدث وكيف يذكر رقم الصفحة بالتحديد" (فوضى الحواس ص 186).

هكذا نتفحم في النص امرأة مقفّرة تحس وقائع رواية سابقة بكل ما قد تحمله من تماثلات قسم الشخصيات والوقائع "استوقفني حاملا ذلك الكتاب قال مازحا وهو يمدني به يسدو والآن أيضا أنني أنطابق مع خياله في تلك الرواية.. لكن لا خطر من إعارتك هذا الكتاب مادام ليس ديوانا لرباد" (فوضى الحواس ص 187).

لا يخفى أن لعبة التماثلات التي تمخولها غنيات المرأة المقفّرة تتيح للكاتبة أن تولد الرواية من الرواية وبما أن الرواية الأولى مثلت صورة لعالم روائي مكتمل أغزى سابقا، فهو يطرح فرصة سائغة إذا ما اعتمد كاستند أو مرجع أو مصدر تخييل لعالم روائي جديد. وتنزل العملية على صعيد من حيثها كتابة الرواية مع دعوة ضمنية للقارئ للفرجة على براعة الرواية في تحريك دواليب نص روائي مركب وللاطلاع على ما يدور في هذه القصيرة الأدبائية، عسى أن يستفيد مما قد تعرضه عليه من وصفات روائية "أن تعيش مأخوذاً بلغز ضامض حدّ الاغراء وحدّ الازعاج أحيانا... قد تكون فرصتك في كتابة رواية جميلة هذا إذا ما كتبت روايتي" (فوضى الحواس ص 219).

هذا النهج وسم رواية "ذاكرة الجسد" وتواصل في "فوضى الحواس"، وهذا معناه أن الرواية لاتزال مبهورة بغيتها وأدواتها السردية ولغتها الواصفة والموصوفة، وغطية أبطالها، سواء منهم أولئك الذين صنعتهم أو استوحتهم من قراءتها أو من الاشارة السينمائية التي شاهدها.

لا أحد يماري في أنّ فنّ الرواية يستوجب زادا معرفيا وثقافة واسعة وقدرة على الجور إلى كلّ الفنون فضلا عن حبرات الحياة... ومهارات الكتابة..

لذلك لا يحتاج الروائي وفي كل عمل يضعه بين يدي القارئ إلى أن يعيد عليه أحداثيات ادعاه أو أن يعرض عليه رفوف مكتبته!

لأن تكرار الادعاءات العارفة... سيف ذو حدين! وأحلام مستغاني تعرف ذلك..

"ورحت أوصل كتابتي القصص وكأني لم أتوقف بالأمس عن كتابتها" (ص 28) فعن أي قصة نتحدث الرواية / الروائية؟ من المؤكد أن الكاتبة واعية للفروق بين الجنسين فهل قصد إذن سائنة التماثل بين قصة "القصّة القصيرة وقصة الرواية؟ لعل تكرار تلك الملفوظات يلعب دور حافز على الانخراط في قصة الرواية التي توهم بالنثرى منها وتشد التورط فيها في آن "لا شيء" كان يهتني لأصبح طرفا في هذه القصّة أو لأدخل في معامرة أدبية طويلة العسر" (ص 27) في واقع الأمر لا يمكن للقارئ المتيقظ أن يحمي كل مظاهر أسرار الرواية في الاحتفاء بروايتها، في مستويات الاحتمالات السردية المطروحة في العلن أو في مستوى مؤهلات الإبطال ولياقتهم اللغوية لحوض مغامرة روائية، أو في مستوى التلاعب بالشبكات العلائقية وتحويل الرواية إلى مرجع والواقع إلى وهم..

### فوضى الحواس امرأة مقفّرة لذاكرة الجسد

تدعي الرواية أن مرجعها هو الأدب وليس الواقع لذلك فهي تبحث شخصياتها من عوالم الخيالات والروايات وتعكف على سرد وقائع علاقاتها ومسلكتها مع شخصياتها المخيلة

وللمعرض استجذبت امرأة مقفّرة تأملت من خلالها في انعكاس بعض وقائع "ذاكرة الجسد" في فوضى الحواس فمطلعتها وحولتها.

من ذلك الانحياز السافر لشخصية "هو" الذي يحمل معطفا سميكا للصلب فيه زرّ واحد مفتوح للوهم بطل، جاهز لرواية، يمنحك نفسه بالتبسيط "فوضى الحواس ص 39).

هذا البطل أعلنت عنه القصّة القصيرة واستكملته الرواية فهو "صاحب المعطف" وخالد بن طويال الرسّام بطل رواية ذاكرة الجسد ينبعث من جديد في فوضى الحواس، وهو عبد الحق أو لعله صديق عبد الحق! هو "وهم رجل" إنه أيضا رجل اللغة وقارئ جيد.

أما هي فتشخصية مجهولة في القصّة القصيرة، ثم تسفر عن هويتها كروائية وكاتبة وشخصية لاهثة خلف أدوار البطولة في قصص العشق، هي أيضا حياة أو خيالي أو أحلام التي عرفناها في ذاكرة الجسد.. تبحث من جديد لأنها لاتزال الشريك الأشل الذي يحتاجه البطل.

بمواصلة قصة حب جمعتها بها في رواية سابقة (رواية

# من الصَّلَكة الشَّرِيفة إلى البطولة الوطنية دراسة في سير بعض "المستبعدين" من تاريخ تونس المعاصر

محمد العزيز نجاحي \*

-المقاس والحجم :

الطول : 19,5 سم، العرض 12,5 سم وعدد صفحاته 218 ص.

-طبع مشترك : ميديا كوم وكلية الآداب والعلوم الإنسانية  
بصفاقس  
-الطبعة الأولى : تونس 1999 (طبعة أنيقة وورقها مصفر).

-علاف ملون وقد صممه الفنان محمد راجح الذي  
أثري مجرى الكتاب بثلاث لوحات لبعض "المستبعدين"  
من تاريخ تونس المعاصر وهم منصور الهوش، محمد بن  
مذكور ويسمى بن ساسي.

-العنوان : عنوان رئيسي : من "الصَّلَكة الشَّرِيفة" إلى  
البطولة الوطنية

-عنوان فرعي : دراسة في سير بعض "المستبعدين" من  
تاريخ تونس المعاصر

-محتوى الكتاب : جاء الكتاب كما يلي :

-الرموز الواردة في الحواشي : قائمة غير مكتملة لتصويب  
الأخطاء ص 3

-تصدير : ص 5

-مقدمة : ص 7-12

-أربعة أبواب :

الباب الأول : السمات العامة \* للصَّلَكة الشَّرِيفة  
ص 13-82

I- البطولة خارج القانون "فلاة" أم "صعاليك شرفاء"

II- المتمردون عن كتب

III- الصَّلَكة الشَّرِيفة طريق إلى البطولة الوطنية

IV- الصَّلَكة الشَّرِيفة حركة محافظة

حاجة .

مؤلف الكتاب مؤرخ متخصص في فترة المعاصرة وفي  
نفس الوقت له دراية كبيرة بما حدث في التاريخ الحديث  
الوسيط والقديم .

إن الكاتب من مواليد مدين في 14/8/1953 تخرج من  
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة تونس الأولى  
(الاستاذية والدكتوراه) وهو حاليا ساعد بحث بكلية الآداب  
والعلوم الإنسانية بصفاقس (قسم تاريخ جديد).

من إصداراته ذات العلاقة بحور اهتمامه الرئيسي  
السيطرة الاستعمارية على الأرياف بـ (تونس) في الفترة من  
بالمغرب العربي بعمامة وتونس بخاصة بـ (تونس).

-قبائل أقصى الحوض التونسي تحت إدارة العيكرية  
الفرنسية : جمع ورغمة نموذج (1881-1939) عن مؤسسة  
التبلي للبحث العلمي والمعلومات، جوان 1998 (403 ص).  
-من "الصَّلَكة الشَّرِيفة" إلى البطولة الوطنية ... (وهو  
موضوع هذا التقديم) ومن مساهماته العلمية المنشورة في  
المجلات نذكر :

-ملاحظات حول ظاهرة " \* الصعاليك الشرفاء "  
بأقصى الجنوب التونسي

(1916-1929)، المجلة التاريخية المغاربية، العدد 69-70  
ماي 1993، ص 185-212.

-"خليفة بن عسكر النالوتي (1878-1922) \* المجلة  
التاريخية المغاربية العدد 79، 80 ماي 1995، ص  
567-613

والاستاذ الباحث فتحي ليسير كتاب تحت الطبع موسوم بـ  
"خليفة بن عسكر : الوجه والظفر".

وقبل أن نتعمق في قراءة الكتاب الحافل بالانتصارات  
والانكسارات نورد شكله المادي إضافة للقراء .

الكتاب : الشكل المادي

\* أستاذ علم الاجتماع بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس

## 15 مقالة

## 01 معاجم وقواميس

إنّ النظرة التاريخيّة المدقّقة قد قادت الباحث إلى وضع الرجال موضوع الدراسة ضمن مدارين أمّا الأول فهو كبير وأردنا التأكيد من خلاله على أنّ لهؤلاء الأبطال الشعير سلفاً جاهليّاً يتمثّل في الصّعلالك الذين جسدوا بدايات ظاهرة القصوصيّة المتسرّدة في الثّرات العربي الإسلاميّ بمشاكل معروفة... كما أنّ لهم سلفاً آخر أقرب زماناً مثله الشعراء القصوص الذين عاصروا الخلافة الأمويّة واتصلوا بأوائل العصر العبّاسي وأما المدار الآخر فيخصّ سلفاً ثالثاً أقرب زماناً بكثير ونعني به متعدي القرن التاسع عشر في الأرياف والبوادي التونسيّة أولئك الذين أشارت إليهم وثائق حكومات البايات \* بالأوغاد أو بطالبي الرزق بالقصّة... حيناً و"أهل الفساد" حيناً آخر.

إنّ مصادر الكتاب ومراجعته ثريّة متنوّعة نذكر منها اعتماده على كاتبين كبيرين محمد المزوقي وفرانس فانون، وأما الأول فقد أضف بجراة نادرة لدى المؤرّخين التونسيين \* ... وما هو حريّ بالتسجيل في هذا المقام أنّ المرحوم صمد المزيقي كان أول من انكب على دراسة سير هؤلاء الرجال رمادة حمدة إذ دّبه إلى منزلتهم في الوجدان الشعبي وأشاد إلى نضالهم الذي كان مشاراً إلهاماً للشعراء وقام بجمع الكثير من تلك السير بحيث ساهم في حفظها من التّفن والضياع... (ص 19).

أما الكتاب الثاني أي فرانس فانون فأهميّته تكمن في كونه أدباً وفيلسوفاً من أهمّ كتاباته (معدّو الأرض) وقد عاش احتلال الجزائر، وهو طبيب نفسي. لقد ردّ الفعل بالكتابة ومن كتمه الأخرى (Peaux noires masques blancs) هذا ونشر أيضاً إلى أنّ الكاتب اعتمد على كتاب آخرين ذاتهم الصّيت مثل محمد عابد الجابري وعبد الله العروي وغيرهم كثير، غير أنّ الذي لفت انتباهي غياب قائمتين فكريتين عن ثبّت مصادر الكتاب ومراجعته أعني بهما العلامة عبد الرحمان ابن خلدون صاحب كتاب العبر وديوان الجنّد والحبر في أيام العرب والعجم ومن عاصروهم من ذوي السّلطان الأكبر، وعالم الاجتماع الدكتور علي الوردي الذي تأثّر بآب خلدون وأفرده له كتاباً تناول فيه البداوة والصّراع بين البداوة والحضارة، ولعله من أفضل من تناول القبيلة، وقد اهتم كثيراً بالعلاقة الإشكاليّة بين علم الاجتماع السّودي والتاريخ الاجتماعيّ للفئات والأرياف في المجتمع العربي.

إنّ ابن خلدون والوردي لا يمكن الاستغناء عنهما

## الباب الثاني : منصور الهوش (1834-1901) ص 83-138

## I- زمن الثورة

## II- زمن الانتقام

## III- زمن الحية والإنكسار والوحدة

## خاتمة الباب الثاني

## الباب الثالث: محمد بن مذكور (1861-1916) ص 139-169

## I- ابن مذكور قبل ماي 1916

## II- ابن مذكور بعد ماي 1913

## خاتمة الباب الثالث

## الباب الرابع : بلقاسم بن ساسي (1895-1928)

## ص 171-199

## 1- الفترة الممتّعة

## 2- يريم \* الزّاس \* الواقعة وذبولها

## 3- ابن ساسي وأعمال الإنتقام الشخصية

## 4- ابن ساسي البتّاق

## 5- نهاية ابن ساسي وعصابته : نهاية مجيد

## خاتمة الباب الرابع

## لائحة المصادر والمراجع ص 201-208

## المهارس 209

## استنتاجات

## \* غياب الإهداء

## \* المقدمة

## \* الباب الأول : 69 صفحة

## \* الباب الثاني : 55 صفحة

## \* الباب الثالث : 30 صفحة

## \* الباب الرابع : 28 صفحة

## \* غياب خاتمة عامة

## تنظيم البليوغرافيا (المصادر والمراجع معا)

## 3- دور المحفوظات (الأرشيفات)

## 1) الأرشيف الوطني التونسي (ساحة القصبة تونس)

## 2) المعهد العالي لتاريخ الحركة الوطنيّة (النّار آتونس)

## II- المصادر الشّمويّة : (مقالات بين 1994-1997)

## III- البحوث والدراسات بالعربيّة وفي غير العربيّة كالتالي :

## عربية : 38 كتاباً

## 15 مقالة

## 6 حوارات

## 1 معاجم

## فرنسيّة 23 كتاباً

-الباحث سلس مجالد وكتابته تركزت على الصراحة  
تبيين ذلك من عديد المواضيع نذكر منها على سبيل الذكر  
لا الحصر:

\* ماهي بواعث ثورة هولاء المتمردين؟... لقد  
هدانا جھندا الاستقصائي فيما يخص هذه المسألة إلى أمر  
طريف قوامه أن متعلق غمره أزيد من نصف من تم ذكرهم  
من العصاة لم يكن لئداء " الجهاد"، بل كان لأسباب  
شخصية ليس إلا... أما بلقاسم بن ساسي فقد أخذ  
طريق الجبال بعد قراره من السجن حيث أودع بتهمة قتل  
... ومثل هذا يمكن أن يقال عن المبروك الكسبالي،  
وعريقات القطوفي، وللموم القطوفي ومن انضم إليهم أحيانا  
مثل عمر القرد، الذين تمسكوا بمزروعات جبل دمر، والجبل  
الأبيض (جنوب تطاوين) بسبب مطاردة السلطة لهم..

وباستطاعت القول -معي معي- إن نفس هذه الدوافع  
الشخصية كانت وراء غمره شخصيات أخرى أكثر شهرة نحو  
الذبيحي، ابن سديرة، ويأت في مقدمة هذه البواعث رفض  
الحكم العسكري... ص 67. إن الباحث قد سلط  
الأنوار على شخصيات بحثه لم يبخ فيها وهذه مبرة  
مؤرخ... بل أني خلصت وقنع بتاريخ أبطاله من تهاويل  
لاستقواءه منب مع أحداث شخصياته من خلال أدوات  
أربعة.

-الباب الأول: السمات العامة للصلصلة الشريفة:  
احتله هذا الباب 69 صفحة بنسبة 30٪ من حجم الكتاب  
حيث تم فيه تحديد المفاهيم بدقة مع تقديم الشواهد ومن  
هذه المفاهيم ذكر الفلاح، الثائر، قاطع الطريق، العصاة،  
الصللوك... الشيخ، معتمدا على 229 إحالة، والذي يهنا  
في هذا الإطار مفهوم الصللوك الشريفة وهل للصلصلة  
الشريفة طريق للبطولة الوطنية. هجعت الدراسة سبيل تحديد  
المفاهيم ومن هذه المفاهيم ذكر: الفلاحة \* إن نقطة الخلاف  
وقلاحة لم تلتبس حين ظهورها بمعان تهجئة أو انتسابه لى  
على العكس من ذلك تماما إذ كانت تحيل على معصية  
الشجاعة والياس والإباء وعلو الهمة ورفض كل أشكال  
الفهر والظلم \* ص 21 وكثيرا ما وردت في باب  
الفخریات:

مَنْ كُنْتُ فِي الْفَلَاةِ  
فَإِنْ كُنْتُ تَفْخَعُ فِى الْغَدَاةِ جَاءَهُ  
أَنَا دَقَرْتِي وَمُعَايَ زُورُ رِقَاةِ  
أَوْلَادِ شُتَبِ كُتْلٍ وَاحِدٍ بَقَاةِ مِيَهْ

لقد أجاب الباحث على السؤال بالأجابة في عديد  
لواضع نذكر منها على سبيل الذكر لا الحصر: "وليس  
من صائب الإدراك اعتبار كل الذين رأيت فيهم سلطة

في مثل هذا الموضوع، غير أن هذا لا يقلل بالمرّة من قيمة  
الكتاب فالجهد المبذول في إعدادة جهد كبير والغاية من قيمة  
إخراجة للنور غاية بسيطة إذ أنها ترمي إلى تقريب  
الكتاب من القارئ المتخصص والقارئ العادي. وهو  
طموح قد بلغه الأستاذ فتحي ليسير بجهد غير يسير  
ذلك أن الموضوع قد شغله عقدا من الزمن على أقل  
تقدير -في تقديري- وهو إثراء لأطروحة الموسومة بـ  
:"قبائل الجنوب التونسي تحت الإدارة العسكرية  
الفرنسية: نجح ورغبة نموذج (1881-1939)" فالباحث  
فتحي ليسير لم يخرج عن إطار مجاله البحثي فعلم  
يتناول في أطروحة تناوله بمصق وبأسلوب روائي في  
هذا الكتاب الذي يعد إثراء لتاريخ الجهة (الجنوب  
الشرقي التونسي).

إن لغة الكتاب تبهر ولكنها لا تبعد بالمرّة عن  
الإشكال الحقيقي في تاريخ تونس المعاصر: جدلية  
العام والخاص أي جدلية الجهوي والوطني

ورد في ص 9: \* في بلادنا أيضا ظهر مقاومون  
على عهد الحماية أهملتهم ذاكرة التباين ولكن ذكرهم  
وأسماءهم ظلت قائمة في الضمير الوطني... في  
وجدانه. وقد شكلت قصص هولاء الرجال وأخبارهم

الأسرار الوحيدة لكان الأرياف حتى وقت قريب...  
إن الحفاظ على الذاكرة الوطنية مسألة مهمة بالنسبة لكل  
باحث ينتسب إلى هذا الوطن، ولكن ثمة فرق بين تنشيط  
الذاكرة ودغدغتها، وبعبارة مجملّة نقول: نحن مع إحياء  
الذاكرة وتنشيطها ولكن ضد الدغدغة والتوظيف الفج لهذا  
التراث النضالي لأن في ذلك إساءة للتاريخ ولهذه  
الشخصيات في آن معا. لقد استهدنا من خلال دراسة نماذج  
اعتبرناها ممثلة لهذه الطائفة من المقاومين الذين طوى السان  
جل من استشهد منهم، ألا نبخسهم حقهم ودورهم  
النضالي وفي الوقت ذاته حرصنا بقدر الإمكان أن نقاوم  
أي إغراء يدفعنا إلى الارتقاء بهم إلى مصاف البطولة  
الملحمية أي أننا انتقلنا أخبارهم واستقرأناها بحيث نتأكد أننا  
لم نقم برفع مجرم شرير إلى منزلة بطل وطني كما أننا لم  
نغض الطرف عما أتوه من أعمال بعيدة عن شرف القروسية  
وأخلاقيات الصلصلة الشريفة."

إن المتأمل في ما ورد بين دفتي هذا الكتاب يلاحظ  
حقيقتين هامتين هما أن:

-الأسلوب روائي في معالجة قضايا تاريخية (انظر الأبواب  
3، 4، 3، 2) فالقارئ سرعان ما يشعر أن للباحث في الكتابة نفسا  
خاصا.

إشارتين جدّ خاطفتين\* ص 85 لذلك\* ستعتمد في القسم الأعظم من بحثنا على ما جاء في شعر الرجل، أي أننا سنكتب جانباً مهماً من السيرة اعتماداً على رؤية هذا الشاعر نفسه الذي عبّر عن ذاته بطريقة الخاصة، ذلك أنه ضمن قصائده صورة شبه متكاملة لشخصيته\* ص 85.

لقد عدّ الباحث الشعر الشعبي مصدراً من مصادر كتابة التاريخ وهذا توجه - في تقديرنا - مهم في إعادة كتابة تاريخ الحركة الوطنية.

لقد هاجر الهوش إلى ليبيا مستحثاً أهله على ذلك :

غِيرْ ارْحَلُوا بِاللَّيْمِ  
وَمَا تُقْعُدُو لِكُفْرٍ تَحْتَ اذْنِهِ  
مَدِينٍ جُمْلَةَ اُخْرُكُمُ وَزَعِيمِ  
رَسْمِي كَرِيمٍ يَفْتَحُ عَلَيْكُمْ بَابَهُ

وقد وقع موقفاً سلبياً من لم يهاجروا مخيرين العيش تحت حكم الأجنبيّ عدو الدين، فالهجرة فرض واجب وبكى رسول بن ليوش مثل في هذه احبة أحد أبرز قصائد حرب المباشرة والحرب بلا هوادة... وما زاد «وضع عقد مشرك أقدام من القنن اللبنيّة مثل التوابل والفاصيد في هذه الاعتداءات التي سرعان ما تحولت إلى ممارسات شبه يومية...» ص 98.

لقد تعمّق الكاتب في ردود فعل مصور الهوش بقوة السلاح المكتنة على مصر فتاوى الفقهاء\* مما يبرهن على أنه كان على حط من الثغاف الذبّية... ص 108 وقد لاقت بعض عرواته استهجاناً من قبل سكان أقصى، حرب التونسي فوسم بالزغب\* و«مُغَمَّ بالتهاب» و«السلب» (ص 107).

إنّ حركته امتدت بين 1883-1885 وأمام ضغوطات الفرنسيين رضخ باشا طرابلس وأمر بسجن عدد من «المنشقين المتصليين» ومن بينهم منصور الهوش وبعد خروجه من السجن عاد إلى ما كان عليه من غزو وردّ الثأر بقوة السلاح والسياسة (الشعر)... غير أنّ هذا الحماس المتوهج ما لبث أن خبا بفعل قرار السلطان العثماني عبد الحميد الثاني في ماي 1887\* بأمر والي طرابلس العرب أن يخير المهاجرين التونسيين الذي ظلوا على عنادهم بين العودة إلى مياديتهم أو الابتعاد إلى بقاع قصية بدواخل الإيالة\* (ص 129) فكانت حياة المنفى القاسية التي تراءت في شعر الهوش في أكثر من موضع وقد انتهت بموته في معركة اندلعت في أجوار الرّجبان وأمام لهم (انظر ص 136).

لقد انتهى الكاتب في دراسته لمصور الهوش إلى النتائج التالية (ص 138):

الاحتلال عناصر خارجة عن القانون، أبطلوا وطنيين... إننا لا نفترى على الحقيقة التاريخية إذ نقول إن الهوش وابن مذكور وابن عسكر (على سبيل الذكر لا الحصر) كانوا إلى حد ما واعين بالأخطار الناجمة عن تمركز الاستعمار بالمنطقة (والبلد بخاصة) مما جعلهم ينبرون لخدمة أغراض تتجاوز الفعل المحلي الصغير إلى المهم الوطني الأكبر وآية ذلك قصائد الهوش وابن مذكور التي تمت عن وعي سياسي وسعة أفق لا مجال لنكرانها\* ص 74.

إن الساحت لم يكتف في هذا الباب بتحديد المفاهيم بل جال بنا جولة غير قصيرة في رحاب الدوايات ذات الصلة بهذه المفاهيم بأسلوب شيق لا يدخل بالموضوعية وفي هذا الباب الملوك يوح الكاتب بالحقيقة التالية:

«الصعلة الشريفة\* طريق للبطولة الوطنية أما الأبواب المتبقية فقد أفردت لسير بعض المستعبد من تاريخ تونس المعاصر.

إنّ من مميزات هذه الدراسة أنّ الباحث قد أدخل المهتمين في إطار البحث العلمي التاريخي انطلاقاً من حقيقة تاريخية هي أن هؤلاء موجودون في احصاءات لإسناد... لقد سلط الباحث الضوء على مفارقة: البطولة - الظلم» أما الأبواب الثلاثة المتبقية فقامها المشترك عرض السيرة مفصلة قدر الإمكان من الخصائص الثلاث مركزة على الأحوال النفسية والعائلية والالتزام القبلي ثم دور كل شخصية في مقاومة المستعمر وأذنيه.

\*إنّ تسمية فلاقة التي شاع استعمالها ابتداء من الخمسينات لم تتسع لغير رجال الحركة المسلحة لفترة 32-1954 ولربما لشمردى زرمين خلال الأربعينات... ومهما يكن الحال فإننا نعتبر أنّ هناك فرقاً واضحاً بين حركة الفلاقة (لا سيما خلال الخمسينات) التي شكّلت الجناح المسلح ضمن الحركة الوطنية وكانت على هيئة تنظيم شبه عسكري، وبين من أسماهم «بالصعاليك الشرفاء» وهي حركة قامت في جوهرها على النشاط الفردي والبطولة الفردية\* ص 23.

## الباب الثاني: منصور الهوش، البندقية سلاحه والشعر

يبدو من خلال الدراسة أنّ أهم شخصية صنعت الأحداث هي شخصية منصور الهوش لذلك أفرده له الباحث باباً مطوّلاً أشار فيه إلى أنه أنق\* وقتاً طويلاً في تفحص الوثائق الخاصة بفترة العصيان الأول على الثغور الجنوبية للإيالة وكان حصاد هذا الجرد بالنسبة للشخصية موضوع الدراسة هزلاً. ذلك أن ذكر الهوش لم يرد إلا في ماسيتين وعلى هيئة

الأصيلة " حريص أن يظلّ ابنه - خلال غيابه - متخلّفاً بذات القيم محافظاً عليها، والتي ليس أقلها احترام الأقارب وتسجيل الأم ، وانتقاء الجيّد من الخيل وإكرام الصيوف الخ .. " وقد أورد المؤلف ثبوتاً بمشاركة ابن مذكور في 11 معركة وقد ختمه بالملاحظة التالية "كنا نلاحظ أن الرّجل اتخّط في المقاومة وهي في عتفائها، كما كان شاهداً على اتحسارها بعد معركة غدامس، ذلك أنّ جيب المقاومة الوحيد بعد تلك الواقعة تمثّل في وادي أول حيث انكفأ بعض المقاومين مكونين زمراً صغيرة طفقت في التحرش بالأيطاليين في إطار ما يعرف بحرب العصابات " ص 151 فقفّل راجعاً إلى موطن أهله بتطاريح بعد ماي 1913 حيث رحّب به في السجن بتهمة اجتياز الحدود حيث مكث حوالي خمسة شهور " ومهما يكن من شيء فإنّ ابن مذكور قد خلّد هذه التجربة القاسية في قصائده شعريّة عكست إحساساً مريراً بالهزيمة والانكسار، وتبرماً بالهش. كما أبانت هذه الأشعار عن عشق كبير لقتال من سأمهم بأعداء دين محمد .. إن " امتحان السجن " كشف ... عن نفسيّة ظلّت تجسّد المثل البدويّة، وعن ذهنيّة تمسكت بشمائل الفروسية بالرغم من التبدلات الجذريّة التي ألّفت بالمؤاساة القبليّة، وكان الرّجل شاهداً عليها. " ص 153.

ومع قيام الحرب العالميّة الأولى (1914) التحق ابن مذكور بالمقاومة الليبية تحت إمرة خليفة بن عسكر وقد كان من صر " منفذ بين الثوسيين السبعة والأربعين الذين شاركوا في طرد الحامية الإيطالية بتالوت ... في أوائل جويلية 1915 ... (انظر ص ص 158-159) ومن المعارك التي خاضها ابن مذكور ضد المستعمر الفرنسي معركة يوم الوطنية (13 سبتمبر 1915) حيث "هاجم على رأس كوكبة من فرسان الدارنة ... طابورا من الشنار دافريك "Chasseurs d'afrique" كان يقوم بمهمة استطلاعية ... " (ص ص 160-161) ومن شعره مخاطباً الفرنسيين (ص 162).

مسرّات في الطليان مرّة فيكم

رقريق مسانولوش دور عليكم  
مسرّات فسي الطليان

ومسرّات عليكم راقب  
الكيفان قدّاش سقنا من نياق سمان

وقدّاش خسرّيتو على  
كرعبيكم حلال رزقكم بالشرع والقرآن

وعنيّة مرا تحوا الشروط عليكم  
لقد شهد ابن مذكور انتفاضة الدارنة (1915-1916) كما

شهد حصار أم صويف (2-9 أكتوبر 1915) وحصار ذهبيّة

- ظلّ الهوش على امتداد العشريّة 1881-1891 ثائراً ولم يتحوّل إلى ثوري

- لم يكن الرّجل على مهارة قتالية وغيره على الإسلام والسنّاليف والقبليّة فحسب، وإنّما شكّل قيمة ثقافيّة بحكم كونه شاعراً.

- استطاع الهوش بفضل بنديّته وفصاحته أن يحصل على مالم يحصل عليه سواد النّاس في مدن من رفعة شأن وذبح صيت.

### الباب الثالث : محمد مذكور

تشتمل الدّراسة على تفصيلات دقيقة عما يساعد على سير غور شخصيّة البطل فضلاً عن إحاطة بالتاريخ الاجتماعي للقبيلة في أقصى الجنوب التّونسي فقد كان البطل شاهداً على سقوط " الأسياد الدارنة " ومعانينا لمراحل فقدانهم استقلاليتهم السياسيّة والاجتماعيّة ومجّلاً تردّي المزلّة الاجتماعيّة " لعرب " أولاد شهيدة وشاهداً أيضاً على إعادة إعمار جبهة ذهبيّة (ص ص 143-148) ولعلّ من يواظب ثورته " كره النصاري والتشوق للجهاد والرّغبة في إعلان الحرب المقدّسة ... التي جعلت ابن مذكور يترك مضارب أهاليه بجبهة تطاوين ويتحقّ بحركة المقاومة بالجبل الغربي (موطن أجداده ) في أواخر عريف 1911 " (ص 143) وقد كان -في رأي الكاتب - مقاتلاً بسيطاً في زحمة المجاهدين الليبيين (شّاء 1912 - ربيع 1913).

من شعره في هذا الإطار يذكر الكاتب بعض أبيات من وصيّة وجهها لابنه (ص 149).

سيدك عزّم ونسواوي  
على الله مخاطر ربح موش خساره

سيدك عزّم ونفّاصي  
قدّا بزّ فيه الحارب لأحقّ ناسه

ها الكلب يطورك مغرّي رأسه  
لا يشنّه ولا نجلّ فيه عيوي

ويهي ابن مذكور قصيدته:

طساوي عيّك  
وارطاب ما اتكشيش في وجه أمك

حلو العسل إن شاء الله في فمك  
واجمل ركوبك من خيار اللوني

أكرم ضياك وانشره من همك  
وايشر بناس الضاريين يحوني

يلق الكاتب على الأبيات قاتلاً :

" وواضح أنّ الرّجل الذي تربّى على القيم " البدويّة

ساسي تنصدي للمحتل الفرنسي بالطريق الرابط بين مدين وقابس وقد أسفرت العملية (ديسمبر 1921) على قتل ضابط فرنسي وزوجته وثمة رواية أخرى تذكر ثلاثة قتلى وحمسة جرحى من بين ركب العرب الأروبيين . لقد حلل الكاتب اضطراب الروايتين وخرج بتنتاج هامة (انظر ص ص 179-181).

3- ابن ساسي وأعمال الانتقام الشخصية (1922-1927):  
" قتل خمسة أشخاص من سكان قرية غمراسن وأرباضها (عددا رجال الحكومة ) " بدافع من الفسغينة والانتقام -وقد فصل الكاتب القول في الصفحات (185-188).

4- بن ساسي البُنداق ●●●:  
يشير لكتب "كوب" الصعاليك الشرفاء " قصاصة مهرة وجملة بأربعين مسألة لا جدال فيها، ومع ذلك ينبغي الانتباه إلى أن هذه عناصر غيّرت عن بقية العصابة من حيث سب سائر في هذا المقام وبعد بلفاسم بن ساسي من سب البندقة الذين عرفهم الجنوب التونسي خلال أربعين سنة الأولى لهذا القرن " ص 182. يقول الشاعر عمر بن العربي مرروفي ضمن قصيدة يصف فيها مقتل منصور مسمى عن يد بن ساسي  
نكس من شبح السادفة  
حياه السرح صنين  
سقاء من المرود رباقة  
وقط الليل وصل  
بدفسه مرق له معلاته  
حد العمر كمل

لقد اتحلت العصابة بعد أن روعت المستعمر ومن يتعاون معه، وذلك نتيجة مقتل الموم والكمابلي واستسلام عمر القرد وبذلك ظل بلفاسم بن ساسي وحيدا مطاردا وكانت السلطة العسكرية تعلم بحكم تجربتها مع هذا الرهط من العصابة أنه امرؤ يصعب الإيقاع به وربما فسّر هذا تعمدًا مضاعفا مقدار المحبة الموصودة له يقتله ، أو يقبس عليه، أو يدل على مخبئه " ص 196.

ولئن تضاربت الروايات بشأن وفاته فإن الرواية الأكثر تداولاً معادها: أن حبة لدعته عشية يوم 14 جويلية 1928 لقد أثبت الكاتب من خلال هذه الدراسة أن

" الصَّلَكة الشَّريفة " حركة لها تاريخ إذ أن هذا المصطلح هو الأقدم في جلي الشتات العربية ثم أن الرط بين

(18-25 جوان 1916) وقد استشهد في معركة عمادة (26 جوان 1916) وذلك أثناء زعمه زمرة من المقاتلين تكفلوا بالسيطرة على نقطة الماء الفرنسية. وجدير بالتسجيل هنا أن خبر مقتل [ابن مذكور] طار بسرعة كبيرة وتناقله الفرنسيون بواسطة البرقيات العاجلة ... " (ص ص 166 و168).

رغم مساهماته الفعالة في حركة المقاومة " فقد ظل محمد بن مذكور مقاوما مغسورا حتى وقت قريب. وآية ذلك أن اسم هذا القائد الذي لم يرد حتى في السجل القومي لشهداء الوطن " الذي صم بين دفتيه أسماء لمقاومين شطرا تحت إمرته وكانوا بالتالي في عداد رجاله " ص 169.

### الباب الرابع: بلفاسم بن ساسي:

" بنداق ما أطيحلاش في وطني "

تبدو هذه الشخصية الأقرب إلى قلب الكاتب وعقله، لذلك وردت مفاهيم: البطل، الصاحب خالية من الضغنين في أغلب صفحات الباب الرابع على عكس باقي صفحات الكتاب (الأبواب 1، 2، 3).

" بلفاسم بن ساسي اسم مسيطف ببلالات التمرود والعصيان والرفض خلال العشرينات من أن المحتل با عناصر أخرى سلكت بدورها دروب الثورة. وسيجمع بين هؤلاء الشبان إلى جانب التمرد على قوانين المحتل الضغنين الرفاقي أي أخلاقيات الصَّلَكة وأدائها " ص 173

إنه سليل عائلة متمردة من عائلات السواسي\* وشكل السواسي فخذا هاما من أفخاذ فريق أولاد سليم التابع لمشيخه غمراسن البلاد وهو وفق المصادر المؤطرة مزيج بين "العرب والبربر" ... إن اشتغال أقسام غمراسن البلاد، الرعي قد جعلهم أكثر توجلا في حياة البداوة أو التوحش... من بقية الأقسام الأخرى ولربما علل هذا تميزهم عن البقية البقية بالشجاعة والإقدام والتسك بقم العصابة والشار والمرور ؟ " ص 174. لقد احتوى هذا الباب على عناصر هامة نذكر منها :

### 1- الفترة الممتدة :

وهي محاولة في دراسة أصله الاجتماعي ويواحد تمرد وقد أفصح الباحث في تغطية هذا العنصر رغم أن المصادر ضئيلة على عكس البطولى السابقين. وقد انتهى إلى أن الباحث على التمرد باعث شخصي مرده الهروب من السجن.

### 2- "يوم الزاس" الواقعة وذيولها :

يبدو أنها أول عملية مسلحة لعصابة الأربعة بقيادة بن

خراط المجال الجغرافي لحركاتهم (مثال ص 152 : خريطة تبين أماكن المعارك).

-اعتمد الباحث الشرح مصدرا من مصادره بل عنصرأ أساسيا في كتابه وكان عليه شكل مفردات الأبيات الشعرية لأن من صوابط الشعر الشعبي الشكل وشرح المفردات الصعية.

-إن البحث العلمي يفرض لغة معينة وجهازا خاصا مقاهيميا وأدواتيا قد أحترمه الباحث إلا قليلا فقد ورد من ناحية في مقدمة الكتاب (ص11) مايلي "انقسمت هذه الدراسة إلى أربعة فصول " وعند تعدادها : الفصل الأول، الثاني يذكر البحث الثالث عوضا عن الفصل الثالث وعند تصفحنا للكتاب نجد يستعصى عن الفصول والبحث بالأبواب 1-2... ويركز على هذه التسمية (الأبواب) في فهرس المحتويات. إن التسميط الموحد أفضل في البحوث الأكاديمية لأنه يبعد إرباك القارئ. ومن ناحية أخرى وردت ملاحظة تخص الجدول الوحيد بالكتاب (ص 15) وكان أفضل إرجاعها على شكر (ص 5) في "سنة النصفه وليس منها.

-أما في "سنة النصفه مستحسنة في مثل هذه الأعمال لا يجب أن يكون ولا تقمعه.

-يبين أن الملاحق التي أشار إليها الكاتب في متن النص قد سقطت من هذه الطبعة الأولى.

ختاما فإن هذه القراءة محاولة من لدن مختص في علم الاجتماع يهتم من ناحية بعلاقة علم الاجتماع بالتاريخ ومن أخرى بعلاقة علم الاجتماع البدوي بتاريخ القبائل خاصة من زاوية الثقافة الشعبية. لذا فإنه يتوقع قراءات لهذا الأثر من حيث الإشكالية وبعدها المعرفي ونائحتها من قبل المؤرخين المختصين.

بداية الظاهرة مثلة في أقدم مصطلحاتها وامتداداتها من شأنه أن يحفصنا على شيء من التامل في مدى بعد غور هذه الظاهرة وغلغليتها وأبعادها من ألفة ونصف، بغية الوقوف على جوهر البطولة الشعبية وأسباب احتفاء عامة الناس بها. -إن أغلب هؤلاء المهتمين كانوا من بين ضحايا النظام الجديد وما أفرزه من تيارات متحركة (الفقر المدقع، تحمل البنى القبلية وما سيقرزه من فلت لرباط الفرد بالهيكلة القديسة).

-لنا إزاء قطاع طرق بالمعنى التقليدي أو المألوف أي مجرد لصوص مبتدلين صاددين في سلوكهم عن نزعة دموية شريرة دون أن تنطوي تحركاتهم عن أبعاد اجتماعية وبسيية وإنسانية أي عن الجوانب الناصعة.

- إن المقاومين الذين تم ذكرهم في الكتاب كانوا اكما قالوا عن أنفسهم أحيانا وكما قيل عنهم في الأهم الأغلب) أصحاب قضية وبالغالي كانوا حيال موقفين الاستكانة أو الثورة.

-إن الصلصلة الشريفة ظاهرة ريفية يقابلها في المدد والحواسر ظاهرة الفتوة (انظر ص ص 18-25)

إن الباحث قد أجاد السمو بالحدث إلى جانب ما في المحدث باعتبارها لم يتناول مادته من جانبها الثقافي فقط بل عمل التفكير فيها فورد عنوان كتابه أب محسن. مع وري الباحث بما التزم به في المقدمة فجاء الكتاب جونا على إشكالية العام والخاص أي جدلية الجسهيوي والوطني، وهو (الكتاب) يقدر ما يطرح من الأسئلة يقدم غالبا الإجابات، وذلك أملا في أن تفتح هذه الأسئلة آفاقا للحوار والمتابعة في أجزاء أخرى من تونس والمغرب العربي غير أن نجاح الكاتب لا يمتنع من تقديم بعض الملاحظات التي قد تُثري الكتاب في طبعات مقبلة وهي ملاحظات تقنية : -لم تشفع المونوغرافيات المتعلقة بالأبطال بخرطة أو

## هوامش :

••• إن كنية البُدّاق التي عرف بها ابن ساسي والتي توارثت كثيرا في اللغة الدارجة لأعالي الجنوب خلال حديثهم عن بطولات الرّجل، تحيل على لفظة البُدّاق بضم الباء، والدال وسكون النون) وهو من نوع " اللقنونات في حجم البندقية من حجر أو معدن تطلق من آلة تألف من سبطانة ووسيلة إطلاق وعملها من حيث الأساس عمل البنادق البارية... " ص ص 189-190.



## كتاب "المجتمع التونسي في نظر مجلة ابلا" (1937-1957) لهب الرزاق الحمامي

محمود الذواوي

المرأة التونسية، الشباب التونسي، التسيج الاجتماعي بتونس العاصمة وإلى شخصية الرجل التونسي. تبرز دراسات ابلا أن المجتمع التونسي يميل إلى الخضوع إلى الله وطاعته "على مراد الله، الله غالب، الذي مكتوب على الجبين لازم تشوفه العين". أما المشرق التونسي التقليدي (الزيتوني مثلاً...) ليوصف في مجلة ابلا على أنه مشغود إلى مصر (أم الدنيا) مثل الأعلى إذ يرى هذا المشرق أن النور ينبثق من الشرق، كما أن مفاهيم ابلا تشير إلى أن التونسي شديد الظرف وحسب راء "اللسان الحلو" واحترام الكبار والعجز. يفرده هذا الفصل حوالي عشرين صفحة إلى المرأة التونسية. فهناك اعتقاد بين النساء التونسيات بأن اليوم "أم الصبيان" تقتل الأطفال، وأنه ينبغي إذن جمع ملابس الرضيع الممسولة قبل العصر خشية من سحبه "أم الصبيان" ليلا ومسي ملابس الطفل الأمر الذي يؤدي إلى اختناقه عند ارتدائه لها ليلا يموت.

هناك أيضاً اعتقاد اجتماعي شائع في وجود جنس الجبن وما هناك في الفصاءات البشرية. ومن ثم ينبغي البسطة عند دخول الحمام أو المشي في الشارع (خاصة في الظلام) أو عندما نلقي بالماء أو باللعن على الأرض. واستناداً لهذا يعتقد أن العوانس متزوجات بالجبن ولهن أبناء لا يمكن رؤيتهن لأنهم تابعون لأبائهم. ولا يحق لأحد أن يتام بحجرة عائس لانها زوجة جن.

يتكون هذا الكتاب القصير حول المجتمع التونسي من أربعة فصول بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة ودليل سلبوغرافي وفهرس. أما عناوين الفصول الأربعة فهي كالتالي:  
(1) عناصر المجتمع التونسي، (2) تقاليد المجتمع التونسي، قيمه، مواضعه، (3) مشاغل المجتمع التونسي، (4) المفاتيح الأساسية لفهم المجتمع التونسي.  
يمثل معهد الآباء البيض للأدب العربي بتونس المعاطمة ملمحاً من ملامح الحضور الثقافي الفرنسي في المجتمع التونسي قبل استقلال هذا الأخير عن فرنسا وبعد عشر صدر مجلة ابلا في عام 1937 أهم مشربة ثقافية فكرية تركز اهتمامها على شؤون المجتمع التونسي منذ الثلاثينات إلى يومنا هذا. واسم المجلة هو اختصار لاسم المعهد بالفرنسية (Institut de belles Lettres Arabes = IBLA).  
تصدر المجلة اليوم مرتين في السنة باللغات الثلاث: الفرنسية والعربية والانجليزية وتحمل اللغة الفرنسية أغلبية صفحات المجلة.

يقصر المؤلف على القاء الضوء على ما نشرته مجلة ابلا من دراسات حول المجتمع التونسي لمدة عقدين (1937-1957) وهي آخر فترة لوجود الاستعمار الفرنسي بالبلاد التونسية. اد حصلت تونس على استقلالها في عام 1956.  
يتناول الفصل الأول قضايا متعددة عرفها المجتمع التونسي في تلك الفترة. وقع التعرض في صفحات هذا الفصل إلى

الجزائريون والمغاربة والطرابلية. ومن ناحية ثانية، هناك مجموعات تونسية جاءت من جربة وقابس والساحل والقيروان وقصبة... ولكل منها تخصص في العمل والمهنة. فاهل قابس، مثلاً، يعملون في مطاحن الدقيق والافران ونقل الحصر والعربات الى السوق المركزية أما بانعو الجرائد والصحف فهم يأتون عموماً من جهة شنتي. أما من الساحل فيجد الى تونس العاصمة طيلة العلم على الخصوص. ويتعبر سوسولوجي حديث تمثل العاصمة التونسية فسفساء لتقسيم العمل بين الفئات التونسية التي هاجرت الى العاصمة التونسية واستقرت بها.

يشترط الفصل الثاني من الكتاب الى بعض التناقضات والقيم للمجتمع التونسي. فالتونسيون يزورون الاولياء ويختلط في هذا، التقليد الديني بالأسطوري والعقائدي بالفلكلوري. ويحتل الولي في الريف التونسي مكانة خاصة في سبب حصد حتى يتم الحصاد على ما يريد. تنحصر المشعوذ والبخور و"الزردة" (الاكل الويفر) عند زيارة الولي بهذه المناسبة. يمثل أهل خمير بالشمال العربي من انظر التونسي أهم مجموعة تونسية، في نظر مقالات ابلا، حل فيها معتقدات الوثنية والميثولوجية بانفدس يلقي النصيب حلبة كبيرة للدي التونسيين، لعبارة "الدار دارك" تلخص مدى ترويع التونسي بضيقة. ومرافقة الضيف حتى باب العمارة لا يزال سلوكاً شائعاً بين التونسيين الى يومنا هذا

يستعمل الطعام عند التونسيين في الافراح والأتراح. فهو نعمة ربي. إنه ميثاق الماء والملح. فطالما يقوم التونسيون بمآدب طعام لحسم الخلافات بين الناس وانهاؤه التوتر وارجاع التصافي بينهم يرى "دومرسمان" أن الامثال وحكم التونسي تنصمن روح التفتح على الآخر، من ناحية، والرغبة في التجذر في الذاتي الاصيل، من جهة أخرى. اذ أن هناك خطراً في الاعتماد عن مرجعية الأصول. وهذا ما يلخصه المثل التونسي "المتنقلة مذبالة" وهذا ما جعل "دومرسمان" يتخوف من طمس هوية التونسي تحت تأثير التطور والازدواجية اللغوية والثقافية عند التونسيين في ظل الاستعمار الفرنسي.

يرز الفصل الثالث من الكتاب شاغل المجتمع التونسي، فالزواج من الريف الى المدينة كنتيجة لانتشار البطالة في الريف كان من أهم مشاغل المجتمع التونسي في تلك الفترة ويجب اضافة مشكلة غو السكان التزايد الى البطالة والزواج من الريف كأبرز مشاغل المجتمع التونسي يومئذ.

تري مقالات ابلا أن المرأة التونسية امرأة محافظة وخاصة لأسر الثقايلد، فزوجة "البلدي" لاتذهب الى السينما أو الجامع أو اضرحة الاولياء بامتناء زيارة السيدة متوبة مرة في السنة. كما توصف المرأة التونسية بالتكز في القيام بواجباتها الدينية كالصلاة التي يقول عنها المثل التونسي "الصلاة للمعجز". أما التأثير الفرنسي على المرأة التونسية فيطر ايه من طرف كتاب "لا وفي طبيعتهم" "دومرسمان" A. Demeersman على أنه تأثير ايجابي أخرج المرأة التونسية من التحلف الى التقدم والتطور. يتجلى من دراسات المحلة أن العائلة التونسية كانت تمثل في تلك الفترة بوابة المجتمع التونسي. لكن هذا النمط التقليدي للعائلة يزول تدريجياً بسبب اساليب التعليم الجديدة، من جهة، وبسبب الاحتكاك بالمستعمر الفرنسي، من ناحية أخرى. فقد كان للثقافة الغربية الجديدة أثر كبير في شخصية التونسي.

اذ أصبحت للتونسي نظرة نقدية لواقع لم يعد يطبق بواسطتها وسطه التونسي شعوره بالفرية فيه. وهكذا لاحت معالم الازدواجية في شخصية التونسي وواجهه فكان من نتائج ذلك أن أصبح الدين عند هذا التونسي سبباً من متعلما يشعر بتأجيل عند ارتدته.

ويتضح من مقالات المحلة أن تطور العائلة التركية بالوي الى تطور المرأة. لكن هناك اختلافات في صلب الأسرة التونسية ازاء مسألة التطور. ويرز "دومرسمان" ارتباط موقف التونسي من التطور بموقفه من الدين. ويرى أن تفور التونسي شديد من كل ما يتسبب في الفراغ الروحي. ويوحى ذلك من طرف كتاب ابلا وكان الدين الاسلامي دين محافظ لا يقبل الجديد والتطور.

أما بالنسبة للشباب للتونسي تلك الفترة فدراسات ابلا تشير الى صعوبة تحديد مكونات الشاب التونسي المسلم لفرق العتريين. فالشاب التونسي المتعلم بالفرنسية يعود بعد المدرسة الى لغة ويمارس تقاليده. كما أن الاطلاع بالفرنسية على الكتب التي تركز على الاسلام. أما مطالعة التلاميذ بالعربية فهي قليلة جداً. وبصفة عامة يلاحظ على كتب الملاحظة الصفة الأدبية مثل قراءة كتب هيغو وروسو وجيد ويبدو أن هناك نفورا من مطالعة كتب ماركس وذلك بسبب عامل الدين ودفاعا عن الهوية وثباتا بمقوماتها.

تمثل صفحات الكتاب عن النسيج الاجتماعي بتونس العاصمة وصفا مفيداً للباحث الاجتماعي على الخصوص فهناك فئات عديدة أثت من جهات مختلفة بالقطر التونسي ومن خارجها واستقرت بالعاصمة. فهناك، من ناحية،

صاحب الكتاب عن أسباب هذا الصمت. وهو بالتأكيد سؤال مشروع منهجيا وسوسيولوجيا وتاريخيا. ومن ثم لم يقدّر الكاتب بتحليل العوامل التي أدت إلى ذلك الصمت. (3) يشير عبد الرزاق الحمامي إلى أن كتاب ابلا وفي طليعتهم "دومرسمان" خلصوا إلى القول بأن الثقافة الفرنسية الحديثة أحدثت ازدواجية في شخصية التونسي الأمر الذي أدى إلى أن يصبح الدين عنده لباسا وثا متخلفا يشعر بالحجل عند ارتدائه. ولم يتعرض صاحب الكتاب إلى ما تعرضت له اللغة العربية من اضطراب جسيم في ظل الاستعمار الفرنسي حيث أصبح التونسي المزودج اللغة والثقافة يشعر بالحجل أيضا في استعماله وتعامله مع اللغة العربية: لغته الوطنية. إن العقالية التونسية المحقرة للغة العربية ذات جذور استعمارية ما في ذلك شك. وإن هذه العقالية مازالت متواصلة إلى يومنا هذا عند الشرائع والأعيان التونسية المختلفة. وبعبارة أخرى، لم يقع تطبيع العلاقة بين سوسيولغته العربية وذلك بعد أكثر من أربعين سنة على استقلال تونس. (4) ونعني بتطبيع هذه العلاقة من أن تصبح اللغة العربية لغة التونسي التي يستعملها بفخر واعتزاز وتقوية في شؤونه الشخصية وكذلك في شؤونه المجتمعية في كل قطاعات المجتمع التونسي الحديث. ويرجع استمرار هذا الوضع في نظرنا، إلى شدة ضعف إحساس التونسي الحديث بكابوس الاستعمار اللغوي والثقافي، ويذكر المؤلف أن النخب المثقفة التونسية لتلك الفترة كانت غيورة على الهوية العربية الإسلامية. إن معاشة للنخب التونسية اليوم تقيد بأن هناك إجماعا عفويا وصريحا بين هذه النخب حول هوية تونس العربية الإسلامية.

ونحت تأثير ربح التطور عرف المجتمع التونسي غلبا ثقافيا. فالكثير من الفئات تنو إلى توسيع آفاقها. فالكثيرون يتشدون أخلاقا أرحب. والفلاحون يرغبون في كسب تقنيات جديدة ويتوق الشباب التونسي إلى السفر وتوسيع دائرة علاقاته. ويمثل التوفيق (التعايش) بين القديم والجديد أهم مشاغل المجتمع التونسي. ويتجلى ذلك بالخصوص عند النخبة التونسية. ينحصر طموح هذه الأخيرة في نقطتين: (1) تكوين الإنسان التونسي المتجذر في الحضارة الإسلامية و(2) انسجام التونسي مع العالم المتطور في الآن نفسه.

يعنون المؤلف الفصل الرابع والأخير من كتابه: "المفاتيح الأساسية لفهم المجتمع التونسي"، يتصح "دومرسمان" الفرنسيين باتقان لهجة التونسي وفهم شخصيته وطريقة تفكيره وإحساسه والتعامل معه بكثير من الصبر. إذ التونسي لا يلتزم بالمواعيد، "فتونس بلد الانتظار" كما جاء على لسان أحد المعمرين القدامى. ولا يكف "دومرسمان" عن الدعوة في كتاباته إلى التعايش والتحاب بين الفرنسيين والتونسيين وهي دعوة تسربت من خلالها بعض المقولات الدينية المسيحية مثل المحبة وعديد المثل والقيم ذات البعد الإنساني المثلث كالعهد والمواظبة والتضامن. وكيف لا "دومرسمان" يتفرد بجرأة الآباء البيض بالمجتمع التونسي المستعمر.

تلك هي بعض الأفكار الرئيسية التي يطالعها القارئ لهذا الكتاب ونكتفي هنا بالملاحظات الثلاث التالية على الجهد الذي قام به مؤلف هذا الكتاب :

(1) اقتصر المؤلف أساسا في كتابة فصول كتابه على وصف ما جاء في دراسات ومقالات مجلة ابلا بين 1937 و 1957 .

(2) يذكر المؤلف مثلاً، أن الكتاب الفرنسيين في مجلة ابلا ناقشوا الحديث عن الاستعمار الفرنسي. ولم يتساءل

## الهوامش :

المؤلف : عبد الرزاق الحمامي  
النشر : معهد الآباء البيض للأفان العربية 1998 (تونس) 123 ص  
(4) كتبت هذه المراجعة قبل الإجراء الرئاسي الأخير لصالح اللغة العربية وحتمية استعمالها في جميع مناحي الحياة وبخصوصا في الإدارة / التحرير

## الوحشة الإلهية للهاضي الدبابي

فاطمة بن محمود \*

يستكن الدبابي الى هذه الهجرة الاختيارية ويصوغ له في وحشته إيقاعاً يتوحد فيه بذاته ... وبذلك تتحقق ذات لهادي الدبابي في هذا التناقض، يقول ابن الفارض :  
فلا يعد أوطاني سكون إلى الفلا  
وبالحش أنسي إذ من الأنس وحشتي  
ولعمري في هذا تناقض ينشئ وجود الهادي الدبابي من القوي إلى النعل ويولد حياته في فضاء مختلف ..  
يأسى في خلال تناقضه رغبة في انسجام ذاتي .

معين الحقيقة :

سبح نثر الهادي الدبابي كتابه بـ " الفاتحة " يقول :  
أبها الألف

ضاققت بي السموات والأرض

ووسعتي وأو الوحشة .. هل ترني ؟  
اذن .. فاتحة كتابه هي أن يرى .. الرؤية هي هدف الشاعر، هي الحقيقة التي يهتف لها .. لذلك سنجد في القصيدة التالية (حديث العري) يستنطق الحواس عليها أداة لادراك هذه الحقيقة .. فقد تكون السبيل لها .. ومن ثمة يبدأ في لحظة تمر يتخلص فيها تدريجياً من حواسه يقول :  
وددت

أن أكون بصرا

ثاقيا كي أفيض

بظلماتي على أنوارك

القصيدة .. فأعاني المشهد

اذن يستنطق الدبابي حواسه الخمس واحدة، واحدة : السمع، البصر، الشم، اللمس، الذوق وينتهي بالتلاشي فلا يقدر على ولوج الحقيقة .. ولعله بذلك

بعد قصائد كثيرة نشرت في فضاءات أدبية مختلفة أهمها هذه المجلد، أخرج الشاعر الشاب الهادي الدبابي مجموعته الشعرية الأولى بعنوان : الوحشة الإلهية عن دار ' الأسود على الأبيض ' في طبعه أيقنة تزداد بوحه لرسمات المانية وقد وردت هذه المجموعة الشعرية في حجم متوسط وتضمنت 37 قصيدة امتلئت على أكثر من 160 صفحة .

الوحشة ... المؤنسة :

يقول بارت عن العنوان إنه يجب أن يكون اشتهايا في علاقته بالذات بمعنى أنه يستفز الذات إلى أن تحقق استلاءه بمضمونه .. وأمام عنوان هذه المجموعة الشعرية لهادي الدبابي يحيلنا إلى التصادم/ التناقض وينزكنا في فوضى الذات وارثابها وهي حاصية المبدع كما يتحدث عنه الروائي الألماني هنري ميللر (1) .. فمن دلالة هذا العنوان يمكن أن نقول :

(عن منجد الطلاب) (2)

- الوحشة : هي الخوف وانقباض القلب من الخلو.

هي الانقطاع وبعد القلب عن الملذات

- الألهة : من أهل أي أنس

إذن تبدو الوحشة عزوفاً عن الناس وإعراضاً عن لذائذهم وهي «ألمة تراصلا مع الناس واستنساها بهم ... وإد يبدو التصارف شديدا بين الفردتين فإن الهادي الدبابي يجمع بين هذين التناقضين ليحسم من الوحشة مؤنسة، ومن الأنس إمكانا في الوحشة .. ولعله منذ العنوان يؤسس الدبابي مسافة عن الآخر، عن البلاد وهي عزلة إبداعية تختلف عما اعتدناه من شعراء كثر يهجرهم الأحياء والمدنية ... إذن

لا أحد

حدير بي .

أذن يحرق الشاعر عن الناس ويتقطع عن عالمهم ويعود  
إلى ذاته ليصبح الجسد معدن الذات ومعنى الإنسان، بل  
ويجئ لهذا الجسد بما هو حقيقة غلالة قدسية تتجلى في  
عنوان هذا القصيد: " سورة الجسد ":

إِنَّا أعطيناك

الجسد حرثا والقلب عرشا

واصطفيناك دونهم نقطة

تحت الجهم كائنة في كتاب اللذة

باسمك

غلقت قلبي والحدقة

واعتملت بما التكوين

فصتي...

بين ضيق ضريحين

وردي لي شهبان أنفاسي.

بهذا يصبح الجسد إطار إنسان، رؤية يحدد من خلالها  
الشاعر علاقته ببلاده:

" أعطيناك الجسد حرثا " أذن فالجسد بما هو مجال عمل  
يحدد الإنسان... ولذلك يقول " اصطفياناك دونهم "  
معنى أن من أجل هذا الجسد سيحتلك الإنسان الأفضلية  
والشكوكية وتصبح مشروعا أن يهتف به " باسمك غلقت قلبي  
والحدقة " اعتملت به " تنكوس "، أي أن الاسم امتلك قيمة  
ومعنى وأصبح له نفوذ ويحتوي على قدسية ما فيتحول إلى  
ما يشبه القسم أو كلمة السر...

وأن الجسد أصبح يحمل دلالة الإنسان ويحدد جوهرية  
و يصبح الجسد الحقيقة الكبرى للإنسان به يحدد ذاته،  
يحدد علاقته بالعالم، بالأشياء، بالآخر... بحيث يتحول  
هذا الجسد إلى عقل ينكر سواسته ومن خلاله فمباشرة  
بعدما يؤسس الحقيقة للجسد لاحظ أنه لأول مرة يسأل،  
يسهر، يبرر... مع ما يرافق ذلك من نشاط ذهني يقول: (ص)  
(21)

من أين يأتي الحبيب

من تينة تحف؟

لا

وحدنا نكتم السر

فتحدثنا المحبة وبعده

أعلى من قبة الأدعية

وفي مجال غير المسيرة والشاؤول غمده يرتقي إلى  
مستوى إشكالي محافظا على صورة جمالية عالية في الرقة

يقول ص: 35

أبها النور

كيف أكتسبك

ولا تحترق أصابعي؟

يذكرنا بالفيلسوف الفرنسي وبينه ديكرات حيث يستنطق  
الخواص لتبين مدى الحقيقة فيها وينتهي إلى أن الخواص  
جذاعة يقول " لا يمكن أن تتجلى من جذعا ولومرة واحدة  
... الهادي الدينامي يكشف بدوره محدودية  
الخواص، عجزها على أن تدرك الذي لا يدرك فيلج

الصمت يقول في حديث الصوت:

الذي أتى بي دفعة واحدة

في سفير اللذة شد وثاقي

بمعدن الذهب

ولما اندلعت

بالجهات عدوى الحريق

أردت الصراخ فأغلق فمي.

لكنه لا يستكين للفصمت... لا يفتح " سرد البير " كما  
يقول الغزالي لا يمكن إلا أن ينشغل بالذهب لذلك فلن ينتهي  
للتلاشي يقول:

أعدي

لا أحصى

أذن يتعمد الشاعر ويتوزع بحثا عن معنى... عن  
الحقيقة هذه الحقيقة التي سيراه حدي يرى جسد  
معنى أنه يد، كان ديكرات يختبر الخواص ويجمع  
معها فإن الدينامي بما هو شاعر يختبر معنى يعرفه  
إليها... إلى طين الخواص ومعدن ذلك تدب " دس  
يهر الشاعر الهادي الدينامي قصيدته شمس حور  
" ويوجد قلبه " وكأنه يريد حقا أن يؤكد هذه الحقيقة  
الوحيدة والمطلقة... حقيقة هذا القلب... أذن في  
هذا الحسد وتحديد بين الصلوع يكمن جوهر  
الحقيقة.

وبهذا المعنى لن تكون الحقيقة عند الدينامي متعالية عن  
الإنسان لن تأخذ طابعا ميتافيزيقيا ولن تسكن خارج  
الإنسان وإنما الجسد موطنها... وبهذا يراد الاعتبار للجسد  
الذي سبق وأن أقامه. بهذا المعنى يقطع الشاعر الهادي  
الدينامي مع كل الحقائق المسلمة، مع كل اليقينية البقية  
وعما مثلما احتج رامبو في صباه قائلا: كل ما علمناه رائعا  
" يصبح الدينامي:

كان علي

أن أحضن وحدتي برقة شرسة

وأقضم أصابعي - هكذا - وأضم

قبضتي كي أكتف عن قرع الأبواب

الموصدة

\*\*\*

لن أطوي الورقة

ولن أعود إلى أول السطر

\*\*\*

وإذ يخطئ الجسد بهذه المكانة في قصائد الديبائي يحيلنا ذلك إلى الأطروحة النيشونية التي تحوّل الجسد إلى إطار إستاند مركزي يقول نيتشة : "إن الجسد هو الحقيقة الوحيدة للإنسان".

مع الشاعر الهادي الديبائي يتحول الجسد إلى حقيقة . إلى معنى الإنسان ودلالة الحياة بل يصبح الجسد دافعا للتفكير وحافزا للسؤال وبذلك ينجح الجسد دلالة جديدة ويهبه اقتدارات إيرونيكية وذهنية ومرة أخرى يتوافق مع نيتشة عندما يقول "إن الجسد هو العقل الكبير".

إذ اكتشاف مرجعية جديدة مختلفة بل متضادة مع السائد تقوم بقلب الوعي السائد وتزدهج للجسد اعتباراه يجعل من أنا الشاعر تنصّخ وتتماغم بحيث سيبدو مزهوا بلذاته معتدا بها يقول : (ص: 29)

يخسدوننا  
هم تحت لنعائنا  
فليجسدونا

بل إن هذه الذات المتكبرة، المكابرة ستجعل الشاعر يعتقد أنه الكائن الأرقى أو السوبرمان ويعدّد صفاته فيقول :

(ص: 49)

أنا الأسماء كلها  
لم تلدني الأمهات : أنا المهيمن المهيمن  
البيهي، الصامت ، الصوان، القصي، الضال  
إلى أن يقول :

الظل الحريق الضيق الرحيب  
الواهب الزاهب الزهيب  
الغيت الصمد

ونلاحظ الصفات الميتافيزيقية لهذه الأنا فإذا بهذا الكائن الأسمى يشرف على الكائن الميتافيزيقي أو لعل هذا الأخير يصل في الأول .. وبهذا يفتتح في هذه المجموعة الشعرية للهادي الديبائي بنا على مصراعيه تنصاعده أمه أجرة الأدعية ويتأثّر مصدوه بألسن نلحج ذكر المقدس .. عر أية صوفية يحدثنا الشاعر ؟

### صوفية المبني :

وأنت تورق هذه المجموعة الشعرية للهادي الديبائي ستعثر في حصار المساجد وتستخدم محلفات الذكر وستتردد لديك في الانبعاثات .. فالهادي الديبائي يؤثّر فضاء القصائد بمسلمات التعدد والتهمذ وقيم الليل وتكاثف مفردات النور، الصمت، الأدعية، الليل، المحبة، القية، الوصل، الروح، الشرق، البيضا، المقام، البرنس، القلب، الصفي، المؤذن، الشوق، العشق... إضافة إلى التناظ مستعملة من المعجم

الديني الإسلامي تحديدا مثل مريم، سورة .. الإشارة إلى الأسماء الحسنی (بشكل ما)، الاشتغال على بعض الحروف أو الألفاظ المقدسة : نون ، كهيعص...

لكن عندما تبين لماذا يترك الهادي هذه الأجواء الروحانية وينتج في دلالة ذلك فيستكشف أنّ الشاعر يعود إلى التاريخ ويشمّد منه صورا دينية وصوفية كأشكال تراثية ويعتمدها كوعاء للتعبير عن تشوش الفكر وأرهاصات الوجدان وقلق الذات .. بمعنى يعود الشاعر الهادي الديبائي إلى هذا المصفا الصوفي كتيبة ليتحدث عن لحظة تاريخية مرتجة، ليوح بعشقه للوحية، ليعمل فتزك ليكتشف حرارة المرأة ومكر الصديق وانحصار المدينة وغيب الأنا .. يقول الديبائي في قصيدة " لوركا " ( ص 141)

يحني  
أندلس أخرى  
والأرض من تحني  
والخلق من فوقها نكرة:

إنّ.. قال الشاعر الهادي الديبائي يوطّف هذا الإرث الديني بحسري لحدث عن أزمة العصر، عن تلاشي غيب، عن يصغر... عن غربة الإنسان، بذلك عمده يعبر بل عن حاضره وحاضره هش يعبر عن نشبت الدهن وروست نوعي نكت تحده يتأرجح بين جذب الروح وفرد الجسد بين فتنة الذات وشاعة الواقع - يقول (ص: 44)

متفدك  
حقا أيها البشاعة  
ونظاطي القلب تمام  
لسفرجلة تحات سوادها  
إنّا لم بألف ملامحا  
في بقطة أو نمام  
ولم تشه أبدا  
أهارا الميمورا  
متلما فعلت قرة عجور  
فوق سطح بيتنا المهجور

\*\*\*

متفدك  
حقا أيها الدول  
ومعني ربها عاتية  
تجتسا من الحدود.

اذن هذه الصوفية ليست صوفية المعنى بل صوفية المبني يعتمدها الديبائي كمفردة ليشحنها بدلالة الذات الحاملة، المعطوية لتكون رجوع صدى الذاتي والموضوعي أنها ليست صوفية ميتافيزيقية بل صوفية وجودية وهو ما يحتسب للمجموعة في هذا يقول الشاعر محمد

يكون ممتنع لسورة قرآنية يتحول الى عنوان قصيلة ويصبح مدى آخر لاكتشاف الذات وتضاريس الجسد يقول في هذه القصيدة: (ص76)

ألف بك  
يا نفسي  
بحبك ارفع عاليا رأسي  
لذلك تشدني الخطوة  
ولا أحد مستقرا لي  
أنت تطوف من حولها  
أبدى تطواني

ومن حولي .  
في هذا الإطار أيضا يتنزل قصيد شعري لسليم دولة : (4)  
أيها المسوسون في صميم كاف  
الكرامة أن كفوا عن إذلال العلم  
ويستمر البحث لذي داخل دالة هذا الاشتغال على  
الحروف يقول : إن الامعان في التجريد الى حد الإشارة  
وإن ما يسع بالمستوى الابداعي يعبر عن عمق الفكر  
ورسوخ (جبريل جدي) حساس العاطفة السامية (5).

اذن توعد هذه المجموعة الشعرية بقضائيات رحيبة تسع  
لشاعر مبدع ولانغنى مهارة الشاعر الهادي الدبابي في  
تفويض القاصح المحظوظة على دسامتها ولعل ما يزيد الأمر  
عجباً ما يحسن من قدرة الدبابي على الفنون الشعرية  
باللهجة الدارجة التونسية حيث يجعل من السائد اللغوي  
مادة لفيض صور جمالية بيّنة .

بعد طي الكتاب . . نلاحظ المنفعة التي يمكن أن يألمها  
القارئ على امتداد الصفحات وتعدّد القصاصات وربما يكتشف  
معني أن الهادي الدبابي قد وقع من النسق الشعري لحيد  
إذ قدّم مجموعته الشعرية الأولى على ثراء بين مرجعياتها  
وعلى صرامة لغوية وعلى إبداعات ذهنية وبالتالي قد أنقل  
على غيره . . بل يمكن أن يكون الدبابي قد وقع من النسق  
الشعري على نمطه وبالتالي أنقل عنها أيضاً وهو مطالب  
بالكثير من الجهد والمعاينة لتجاوز هذه المجموعة وبالتالي لما  
أن نسأل : هل سيتجنح الهادي الدبابي في الارتقاء بنصه  
القادم أم سيكرر ذاته؟ هل يمكن حقاً أن يصيف أم أنه قال  
كل ما يمكن أن يقوله وانتهى من حيث بدأ؟

عفيفي مطر :  
"هذه الأرض إن لم تنفض بي خرجت عليها  
"قصيدة ابن جاس / مجلة الكرمل)  
شعرية الحروف :

يبدو الحرف مقدساً - خاصة في المرجعية الدينية -  
الإسلامية ومن جوانب الجدة في هذه المجموعة الشعرية  
للهادي الدبابي الاشتغال على الحروف بحيث يصبح  
الحرف على محدوديته في مستوى الكتابة قضاء رحيباً  
زائراً بالمعاني ، مفعماً بالدلالات ، بمعنى أن الدبابي  
يبحث للحرف راحة تجعله ينسج للذات في رؤاه ، في  
انتظاراتها ، في انكساراتها - يقول : (ص 104)

لا حد لخلي  
صمت لساني  
والأجنحة ترميم  
ياض  
لا حد لخلي  
بين كاف ونون  
مقطة الباه هي المسألة.

في نصوص الهادي الدبابي يصبح الحرف هو الكائن  
المقدس - في النص الديني الإسلامي - شعرية . . .  
يوفر طبيعة الشعر في احتراقه للمسيح وهذا ما يحسن به  
الشاعر الدبابي عندما ينجح للحرف وصيفة جديدة ومعدّية  
فخرف عماره تشكيل هدي يصح نصه ربح ينسج حين  
الشاعر ويضم وحشته يقول : (ص8)

أبها الألف  
ضالقت بي السماوات والأرض  
ووسمتني وأو الوحشة

يقول الساحل لوي داخل عن فن الخط وقيمة الزخرفة :  
"إن هذه الأعمال ترجمة لعقائد وأفكار وحالات صوفية آمن  
بها وعاشها الفنان ولوحات رائعة ارتسمت عليها الأفكار  
العقلانية والروح الصوفية فكان الامعان في التجريد الى حد  
الإثارة" (3).

والهادي الدبابي يحوّل الحرف بواسطة عملية التجريد الى  
رمز لا يتخلو من شعرية مرهقة من ذلك أن حرف النون الذي

## الهوامش:

- 1- هري ميلار : راهبو وزمن القنطة ، ترجمة سمدي يوسف/ دار المدى 1998
- 2- محمد الطلّاب : راجعه مواد إقرار الستاتي الطبعة 17/ دار المشرق 1974
- 3- لوي داخل : مقال بعنوان : في الزخرفة الإسلامية ، صفحات 67-68 مجلة فكر وهي عدد 56 (لثانية)
- 4- سليم دولة : كتاب السلوك والمجتمعات / دار الرقي 1995
- 5- هري ميلار : مرجع مذكور

## المتون... ومحاورة ابن خلدون

محمد الحبيب السلامي\*

يصري ويصيرتي على عتبات الشباب العلمي، ولم أكن قد كلفت بطلب المعرفة والثقافة من أسهات الكتب، ولذلك لم أعد إلى مقسدة ابن خلدون ولكن بقي خير ما فيها عن المتون مخزونا في ذاكرتي حتى وقفت على الفصل عند بداية دخولني مرحلة التدريس...

مرت الفصل مرارا، ووجدتني مرارا أسقطه على واقع التدريس عدد كلما تغير هذا الواقع، كما ووجدتني راعيا في طرح حوار حوله مع ابن خلدون، أي مع قرائه والدارسين لطريقته.

جاءني الفصل الثامن والعشرين من المقدمة ما يأتي:  
"دبت كثير من المتأخرين إلى احتصار الطرق والأنحاء في العموم بالملوك بها ويدعون منها برنامجا مختصرا في كل علم يشتمل على حصر مسائله وأدلتها واحتصار في الألفاظ وحشو القليل منها بالعباري الكثيرة من ذلك الفن وصار ذلك مخرلا بالالفة وعسيرا على الفهم وبما عمدوا إلى الكتب الأسماء المطولة في الفنون للتفسير والبيان فاختصروها تقريبا للحفظ كما فعله ابن الحاجب في الفقه وابن مالك في العربية والخروجي في المنطق وأمثالهم وهو غسار في التعليم وفيه إخلال بالتحصيل..."

إن المتون عند ابن خلدون هي المختصرات هي المؤلفات التي جمعت مسائل متعددة ومعاني كثيرة من فن من الفنون في ألفاظ قليلة...

وهذه المختصرات سموها "متونا" لأنها تعمل في الألفاظ قواعد فن وأحكامه ودلالاته.

وقد ظهرت ثروة كقطر الندى وبصلى والآخرومية، ورسالة ابن أبي زيد القيرواني كما طهوت نظمية كألعية ابن مالك ونجحه الحكام لاس عاصم من ذلك الأمثلة الندية:

أ- جاء في قطر الندى وبصلى (في علم النحو) قوله وهو يتحدث عن علامات الساء (وقتي وبعد وأحواتها في لزوم الفهم إذا حذف المصائب إليه وبوي معناه، وكمن وكمن في لزوم السكون وهو أصل البناء، وتحدث ابن مالك في الفقه عن التكرار والمعرفة فقال:

دخل علينا الطالب المطالع محمد محفوظ في يوم من وسط سنة 1950 والباحث المؤرخ المحقق المؤلف فيما بعد... دخل علينا ونحن في مقهى القشاشين التي كانت ملتقى ومندى للزيتونيين في ذلك الوقت وأحسنا بأنه كان كعادته في مكتبة المطارين يطالع مقدمة ابن خلدون... فلما وصل إلى أواخر فصولها وجد ابن خلدون يهاجم المتون ويراهم مخلة بالتعليم...

ما الذي جعل محمد محفوظ آنذاك يخلصنا كزيتونيين من مقدمة ابن خلدون بموقفه من المتون؟

أليس لأن التعليم الزيتوني كان مطلقا للتدريس في عهد كبير من العلوم هو المتون؟

كان التعليم يدرس في الفقه منذ من عشر في البحر متون الأحرومية وقطر الندى وألعية وهذه تصاحبه في نهايات المرحلة الأولى من التعليم الثانوي وفي كامل سنوات المرحلة الثانوية. كما كان يدرس رسالة ابن أبي زيد القيرواني والعاصمية في الفقه والجزرية في التجويد.

وقد كان بعض الآباء في بعض البيوت يرغبون أبناءهم في حفظ المتون منذ الصغر بما يقدمونه لهم عن كل بيت وعن كل فصل من الفقرات دون أن يفهموها.

كما كان بعض الشيوخ في حلقات الدرس بجامع الزيتونة واطروغ يأخذون التلاميذ بالترغيب والترهيب لحفظ متون المادة التي يدرسوها.

فهل كان الطالب محمد محفوظ وهو بصدد إنهاء مرحلة التعليم العالي بجامع الزيتونة متفقا مع ابن خلدون في نقده لظاهرة وطريقة التعليم بالمتون؟

نما سمعت منه في مجلس مقهى القشاشين وفي مجالس أخرى للبحث يدل على أنه ناقد رافض للمتون وقد خبرها متعلما طيلة عشر سنوات.

**موقف ابن خلدون من المتون**

لقد سمعت موقف ابن خلدون من المتون ولم أقف على قوله فقد كنت خارجا من طور المرافقة في طلب العلم واضعا



فما حكمه ان تذكره في وقت قريب وما حكمه ان تذكره في وقت بعيد وما حكمه ان تذكر الفرض بعد صلاته بالوضوء التامص وما حكم من نسي سنة في الوضوء.

### التلاميذ وفهم المتن

ان ابن خلدون يرى في الفصل المذكور ومن مقدمته (ان فيه تخطيطا على المبتدئ بالقاء الغايات من العلم عليه وهو لم يستعد لقبولها بعد وهو من سوء التعليم... ثم فيه مع ذلك شغل كبير على المتعلم تنتج الفاظ الاختصار العويصة لفهم بتزاحم المعاني عليها وصعوبة استخراج المسائل من بينها لان الفاظ المختصرات تعجدا لأجل ذلك صعبة عويصة..

ففي نظر ابن خلدون ان المتن صعبة عويصة الفهم على التلاميذ وهذا حكم تربوي تعليمي صادق يصدقه الواقع وأثبت لي ولغيري التحيرة صحتة..

وقد وصف الشيوخ في جامع الزيتونة وجامع الأهرام وجامع القرويين وغيرها من مواقع التدريس العربي الاسلامي من تلك المتن موقف الفضل وليس موقف الرفض.

لم يكره صموية وحسن فهم ألفاظها على التلاميذ لاستخرج مديها ودلائلها فكتسوا عليها شروطا مختلفة، وقد وجد حروب من الشيوخ نقصا في الشروح ألفوا على هوامشها حواشي وصار الكتاب في العلم والفن الواحد يشغل أهلها متا وشرح وحاشية.

لقد كان الشيخ يقدم من المتن بيتا أو بيتين، ويكون من عساه لادرسه ويرر تلاميذه أنهم حفظوا عن ظهر قلب جزء من حصص التدريس. يبدأ الشيخ في شرح وتحليل المتن بطريقة التلقين نادرة وطريقة الاستكشاف تارة أخرى.

يضررب على كل مسألة وقاعدة أوصل التلاميذ إلى استخراجها من المتن أمثلة للمباني والتطبيق.

يعود بالتلاميذ إلى الكتاب الذي شرح المتن فيسرد منه ما يتصل بالدرس.

ويتنهي الدرس بالسود على يده، أي إلى المتن وهو التلخيص أو هو الغاية والزبدة من الدرس.

يقول ابن خلدون في الفصل الثامن والعشرين من مقدمته وهو الذي يدور حوله مقالتي: "ان فيه تخطيطا على المبتدئ بالقاء الغايات من العلم عليه وهو لم يستعد لقبولها"

فهو يرفض التدريس بمطلق الحق لأنه يرى المتعلم قد قدم للمتعليم من أول الدرس الغاية والزبدة العلمية من الدرس وهو لم يفهمها وإنما جاء ليعرفها ويتعلمها على مهل وشيئا فشيئا يكتشفها بنفسه وفي الكشف الذاتي متعة ولذة.

ان ابن خلدون يرفض الطريقة التلقينية والتدريس بالمتون طريقة تعليمية تلقينية.

ويرفض ابن خلدون طريقة اختصار التدريس على المتن والاطلاق منها لأنه يرى في الفصل المذكور أن الملكة الحاصلة من التعليم في تلك المختصرات... هي ملكة قاصرة.

### نسكرة قابل آل موثرا

أو واقع موقع ما قد ذكر وغيره معرفة كهم وذو

وهند وابني والغلام والدي  
ج- ويختصر ابن عاصم في تحفته مسائل في الصلح بين المتخاصمين فيقول في أحكامها:

والصلح بالمطعموم في المطعم

نسبته رد على العموم

والوضع من دين على التعجيل

أو المزيد فيه للتأجيل

والجمع في الصلح ليوم وسلف

وما أبان عسرا بدأ اتصف

والصلح بالطعام قبل القبض

من ذمة فذاك غير مرضي

وان يكن يقبض من أماته

فحالة الجواز مستبانه

د- ويذكر عبد الواحد ابن عاشر في كتابه الفقهي "المرشد المنير" العنيفة الاسلامية بأركانها والاسلام خروعه فيقول في مسائل تطرق في الوضوء على المتوضي:

وعاجز الفور بنى ما لم يطل

بمس الأعصا في زمان معتدل

ذاكر فرفه بطول يفعله

فقط وفي القرب المؤالي يكمله

ان كان صلى بطلت ومن ذكر

سنته يفعلها لما حضر

لقد اختصر النموذج الأول في ألفاظ مسألة بعض الاسماء المبينة- واختصر علامات بنائها وأشار في إيجاز إلى ان السكون هذا صل البناء وما ينبي على غير السكون فهو مبني على غير الأصل.

واختصر النموذج الثاني تعريف النكرة وتعريف المعرفة- فاختصر الحديث عن العلامة التي تغير المعرفة من النكرة... وعده انواع المعارف بأمتلة فللضمير "هم" ولأسم الإشارة (ذي) وهكذا...

واختصر ابن عاصم في النموذج الثالث احكام مسائل من الصلح كالصلح بالطعام في الطعام- والصلح في دين بال طرح منه وتعجيل قبضة قبل أجله أو تأجيل دفعه مع الزيادة فيه... وحكم الجمع بين عقدين: سيع وسلي في صلح... إلخ...

واختصر ابن عاشر مسائل متعدده في قضية الفور في الوضوء وهو الوالاة عضوا بعد عضوض غير تراخ فطرح قضية العاجز في وضوءه عن الفورية لسبب من الأسباب وما حكمه وماذا يفعل بحسب حاله وزمانه في البرد أو في الحر... وما حكم بين نسي فرضا من فوائض الوضوء وتذكره

يرى بعض المؤرخين لحركتي الاجتهاد والتقليد في الاسلام: ان الثقون صرقت هم العلماء عن الاجتهاد والاضافة واضاعت جهودهم في اختصار العلوم في متون، ثم اضعلت الثقون جهود علماء آخرين في شرح المتون والتعليق عليها، متوقفت الاجتهاد واكب الحاشية العامة على تلك الكتب بتعلمونها ويتفهمونها ويستخرجون مسائلها من طلاسها ولا يضيفون لها شيئا فكانت لكثرتها ثروة وفيها فوائدنا وان عطلت الاجتهاد.

فلقد ضاع صالح من الوقت في شرحها وتاليف كتب في حواشيتها لكن لم يظول الوقت ويصعب صلب مع في التدريس بها لفهمها؟

الواقع الذي لمسته هو ان التدريس بالمتون طريقة لتلقيته وهذه الطريقة لا تتطلب وقتا كما تتطلب الطريقة الشيطنة التي تعتمد الكشف والاستقراء وتوجيه التلاميذ لصنع الدرس بالبحث والحوار والاستنتاج والتطبيق.

لنسي مور - في الطريقة الثانية هي التي تربي في المتعلم مهارة البحث والفهم وتجعله مالك للمعلومة بوعي وقدرة على تصرف فيها ووضعها في مسارها ووظيفتها

### الملخصات أو الثقون المعاصرة

ان الملخصات التي اضيها، ليست هي التي استشهدا ان حذروا، وانما هي ملخصات العصر في مدارس العصر.

ثم نكر في التعليم بالثقون ملخصات غير المتون. وسم: وقد سبى عهد المتون في كل من مادة علمت أسرة التعليم؟

لقد اعتمدت الملخصات... (عند الغالبية أو عند البعض) فرجعت الى متون بشكل جديد، فالرقي في قسمه يلي على التلاميذ في نهاية الدرس ملخصا لما تم تقديمه من قواعد ومسائل، ولا يربني فيه ملكة فهم الكتاب المدرسي وغيره والرجوع اليه. وهو يطلب التلميذ غالبا باستظهار الملخصات في اختبارات الشفاهية والكتابية والاربي - احيانا - في التعليم الثانوي والعاللي لا يقدم من البداية درسا يساعد على كسب وفهم واستيعاب وانما هو يصرف صالح الوقت في املاء ملخصات وهو يحاسب تلاميذه وطلبة على حفظها وفهمها.

فهل يفهم التلاميذ والطلبة تلك الملخصات؟ ما عرفت هو ان التلاميذ والطلبة لا يفهمون ويحفظون في الامتحانات على رد امانة المربي سالمة كما اخذوها منه ليحققوا النجاح، وما عرفت هو انه بعض التلاميذ والطلبة في فنون خاصة واساسية يأخذون التلخيص ويبحثون بأنفسهم عن كتب أووساط أخرى لفهمها وفق طلاسها، وقد يتبحرون.

أليست هذه الملخصات المعاصرة كمتون الأوس؟ فهل هي في حاجة الى ابن خلدون يكتب فيها ويتحدث؟

فابن خلدون يريد التعليم من المحولات، ويريد في التعليم التكرار واحالة التلاميذ في المسائل على المسائل والخلاف والكتب الأخرى وعدم الاختصار على المتون وما في المتون لحصول الملكة التامة.

ان ابن خلدون يربي بالتعليم في التلميذ والطالب ملكة لفهم وعاء وظهور يحمل كمية محدودة من المعلومات.

يرى ابن خلدون عيب التعليم بالمتون على المتدلي... فهل كان التدريس بها في المرحلة الابتدائية؟ وهل تخلو من العيب إذا اعتمدت في تعليم غير المتدليين؟

الجواب عن السؤال الأول لا يكون كاملا الا عند ابن خلدون... أما أنا فعندي بعض جوابه.

كان المؤيدون في الكتابات يعلمون التلاميذ العقيدة ومنطقهم المرشد المعين لابن عاشر، وكانوا يعلمون قواعد التوحيد ومفاهيم من الحزبية ولم أكن أعرف من من المؤيد يدرس علم النحو من متون من المتون.

وقد كان التلاميذ في جامع الزيتونة يتعلمون فنونا كثيرة ومنطق تعلمهم المتون وهم في مرحلة التعليم الثانوي، هذه ما به صبح فهم استعدوا وفهموا وتحصلوا وشبه فيه ملكة تامة؟

لقد قصيت نبع سوان في التعليم برسوبي في السنة الثانية بداية الى شهادة العالمية فأوقعتي التلميذ من التعليم على مجموعة من المتون كانت منها مطلقا ادرويا.

واعترف ان فهم تلك المتون - كان في كثير من الدروس - وحالات - صعبا وعويضا وأحص نادكر من حلين في هذه وهو يقدم لنا في مرحلة التعليم العالي.

وأعترف بأنه لولا الكتب التي شرحت المتون وعلقت ونهت عليها، ولولا شيوخنا الذين فتحوا لنا الكثير من مغالقتها وساعدونا على تشخيص شخصوها لما خرجنا منها بكثير علم. واعترف بأن وقوما على شروح المتون وما فيها من شخب المسائل وتفرعها وتنوع المدارس العلمية وخلافات العلماء قد ربي فينا ملكة فهم الكتب والرجوع الى الأهميات.

واعترف بأن تلك المتون كانت لدى من وعاءها فهمها وحفظها في الذاكرة بعد الفهم ملخصات لا تنسى لانها مختصرة وسهلة التذكر إن كانت منظومة وكانت مسعفا سريعا بالمعلومة لمن يطلبها للحاجة وعند الحاجة فهي علم في ذاكرة المتعلم وهو في الدار وفي السرق

علمي معي حيثما يمتد يمتد جوفي وعاء له لا جوف صندوق

ان كنت في السوق كان العلم معي  
او كنت في السوق كان العلم في السوق  
واذا عدنا الى الفصل المذكور من المقدمة فإنا نجد ابن خلدون يقول: (... ) يتقطع في فهمها خط صالح من الوقت\* فهل تستدعي المتون وقتا وزمنا من عمر طالب العلم أكثر مما يطلبه التعليم بغير المتون؟

## الميلودراما المقلوبة في فيلم " الآخر " ليوسف شاهين

محمد عبد الأولي

والتعبير عنها بلغة سينمائية ثرية مرهفة ولكن أيضا تحليلية. ذلك أنه مع كل شريط جديد ليوسف شاهين هناك إمكانية جديدة للجدل والتحدو وتسايل الاختلافات التي تحجب في الحقيقة تشرح مجتمعات، أحياء وعصرها. إن أفلام شاهين هي إحدى الفرض النادرة للوعي، لا فقط بالذات ولكن بصياغة بالاحسوس حيث أن كل فيلم هو صخرة تلقى في مياه التراكيب، سمعة "أنا موش مسلياني .. أبيع أحلاما زي الأمير" يقول يوسف شاهين الذي لا يتروء في معالجة أكثر الموضوعات حسية وفي تحطيم الشعارات والأساطير السائدة في طاق اجتماعي وسياسي قاعدته المتعصب والذعرمانية. (7)

فضمن هذا المنظور كان شريط "العصفور" الذي حوّل فيه شاهين "البحراني" الأسباب التاريخية التي أدت للهزيمة (2) و"عودة الابن الضال" الذي كان وثيقة تاريخية أمينة بعيدة الرؤية، عميقة المفرد (3) والشريط التسجيلي "القاهرة متروا بأهلها" الذي كان "قصيدة" من المرارة وتعربة للبحر حيث قدم شاهين "مظاهرات طلاب الجامعة ضد حرب الخليج .. والمواجهة العنيفة مع قوات الأمن ومذبحة وكالة C.I.N. وهي ترصد : أرى أحد الجنود أسامي وهو يستعد لإلقاء قنبلة" دخلت قنبلة الحرم الجامعي \* (4)، لم تدخل القنبلة الحرم الجامعي فقط. بل انفجرت .. في حلوقنا. حلوقنا جميعا.

\*\*\*\*

عقب تكريمه المتأخر والناقص من مهرجان "كان" طلع علينا يوسف شاهين هذا العام بفيلم مختلف إلى حد بعيد عن أفلامه السابقة سواء تلك التي تيرأ منها، أو روايته السجالية الذاتية المنفردة أو حتى أفلامه الأخيرة التي أرى أنها لم تكن شاهينية بما يكفي.

"سامحتني أي تركتك وحده ..  
لم أكن وحدي منذ الآن .. به أدي الحدودة."  
"يحيى" بطل شريط حدودة مصيرية مستندمجا الطفل داخله  
"... إذا سمحت لي بالقبول كلمات الفيلم : إن القوة معنا"  
رونالد ريفن مثلها من شريط "حرب النجوم"  
"لا أنت أنا. ولا أنا أنت. لا أنت أنت. ولا أنت غيرك..."

ابن عربي "مشاهد الأسرار القدسية" الروح المعاني  
الإلهية  
إن البيض هم أصحاب الحضارة فعلا ولكن قل لهم أن يحترسوا، فإن كانوا يحسنون بيع السكر. فنحن نعرف كيف نقتلع أشجاره  
"جوزية" البطل الأسود في شريط "كوميديا" للمخرج الإيطالي جيلو تيكورفو.  
"أمريكا.. إنها غلطة... غلطة كبرى"  
سيفغوند فرويد

\*\*\*

ولد المخرج المصري يوسف شاهين نهاية جانفي 1926، وهي للمصادفة العشرة نفسها التي أصبحت فيها السينما ناطقة، حيث أنه في أوائل هذه السنة بدأت شركة "وارنر" إحدى أكبر شركات الإنتاج في هوليوود تجرية أول فيلم ناطق في تاريخ السينما والذي كان شريطا موسيقيا بعنوان "دون جوان"، وعلى نقض "دون جوان" موليار الذي يرتك خطيئة النفاق فإن تجرية شاهين السينمائية وحتى الشخصية تجرّت على مدى أكثر من نصف قرن بسالة فكرية صادقة الثمر، جعلته طلائعا في طرح قضايا شعبه وعصره

للكتاب الإيطالي أنه أحسن صياغة شخصيات مسرحية أريس هو القائل " من الأفضل للفن أن يكون له بناء لأن الحياة تفقر لمل هذا البناء " .

" إدوارد سعيد " المفكر الفلسطيني المحاضر في أكبر جامعات أمريكا . " بهية " المصنوع مرة أخرى ، " آدم " الطالب الماهر الذي يدرس الحركات الأصولية . في أمريكا .

عناصر شرقة مكافحة الإرهاب . المهندس الوطني القديم الذي يجره أخوه المليونير المفكر لمشاريع مشبوهة ، " فتحي " الأصولي المتطرف المحكوم عليه بالإعدام الذي يتواصل اتزاناً مع . . " مارغريت هانم " إحدى . . الهوام الجدد و " حنان " الصحافية الشابة الواجبة بدورها في فضح

الفساد وغيرها من الشخصيات الشديدة التناقض أعاد يوسف شاهين خلقها وصياغتها بجعلها حية ديناميكية فيما بينها ، داخل بناء سينمائي مركب ، حاد مرفق التقطيع ،

الصادفة داخله ليست فبركة ، ولكن حيائنا التي أصبحت مدروسة بغية محسوبة ضيقة الأفق هي الاصطناع وهي أيضا المفكر الحقيقي حيث أنه على النقيض مما يتصور

بعض من الذين رأوا أن شاهين في الآخر لم يكن همه ساء شخصياتاً مكتملة بل لعل ما لديه من أفكار وتجرب بعض الشخصيات المدنية للنظام الأمريكي . . لاحظ استكمال

مفردات : تحرير وشعارات أصبحت مستهجنة داخل الدوق الرابع هذه الأيام - " كلما كان تخطيط الشخصية محسوباً كان ظهورها أكثر طبيعية " يؤكد ميلان كونديرا في كتابه

حياة الوصايا " إن يوسف شاهين " لم يعد جاعلاً لموضوعات جديلة ، بل أنه يشعر أنه حر " (6) والذي يرد على لسان يحيى أحد أبطال " حدود مصر " " أنا معقد وعصبي " ، لا يخشى حياة الوصايا وله صنع أفلاماً من

حلل الأفكار وانطلاقاً من المبادئ ، مهتاً كل العناصر لعل مالمده . مع شاهين لاتباع فقط الحدود ولكن حركة أفكاره في مساراتها الذاتية ولكن المكثفة والحسية " إنه يتجزأ ألامه

كما يعيش " يقول الناقد التونسي خميس الحياطي .

" آدم " و " حنان " بطلي شريط " الآخر " أصبحوا عنواناً رائجاً لتكليب جميل لماجدة الرومي سرعان ما استحوذ على أعتة المراقبين والمراقبات في الوطن العربي الذين ستموا

الحب العادي وملوا الحب الهادي ، ليس فقط " آدم " و " حواء " اللذان حقّقهما الهلاك لأنهما تجرّأ على كشف المشاريع الوهمية بل هما في الجوهر " روميو " و " جولييت " كل

العصور حيث أن الموت التراجيدي وحتى العني للعشاق ليس إلا محصلة عالم خلت منه الروح ، ومجتمعات ليست في

الوهلة الأولى يبدو شريط " الآخر " وكأنه استئناف بدأ لا لينتهي إلا لينتهي من جديد . إلا أن ذلك يقع ضمن لغة سينمائية عالية الانغاف مرهفة وشديدة الحرفية أظهرت كما لم تظهر أبداً الخلفية الهولودية لتكوين شاهين السينمائي . التي كانت في بلاد " الآخرين " في Pasadena Play House قريباً من . . . لوس أنجلوس .

بدأ فيلم " الآخر " بمشهد المفكر العربي الأمريكي إدوارد سعيد صاحب الدراسات النقدية الرائدة حول الاستشراق وهو يخاطب مودعاً بالهجة المصرية طالبين من طلابه - مصري وجزائري - " من هم بيدي لمن ومن ينادي لازم نعطل نقول أنا وأنت . نقول أحنا " .

إن موضوع " الآخر " هو اليوم في صميم اللحظة التاريخية الراهنة الأمر الذي يجعل تناوله فكرياً وحتى سينمائياً تحدياً - حقيقياً . فالجراح لم تكن غائرة وعميقة كما هي في مثل هذه الأيام الأخيرة من الألفب - شبه هذه

الحضارة التي لم تنوع شركة " ميرل ليش " سنة 1960 لأمريكية عن ترويج مصلح دعائي لها بالمتابعة يعلن " بعد عشر عشر سب " (5) وهو أمر ما كانت لتجرّأ على فعله إلا

عدداً من المفكرين الغربيين المحترمين جيداً كانوا " سارتر " عقب انهيار الاتحاد السوفياتي للإعلان بكثير من التسجيع والذلة عن " نهاية التاريخ " . نهاية تاريخ أم نهاية حضارة ؟

المؤكد أننا أمام واقع مختلف فعلاً ولحظة تاريخية متميزة ، غالي أي حد نجح شاهين في إعادة إنتاج صورة هذه اللحظة المتفجرة والتي ما تزال تبدو وكأنها متقلبة ذهنياً وسينمائياً ؟

وهو أن شاهين الذي ولد رس تحوّل السينما من صامتة إلى ناطقة استطاع إنطاق شخصيات وأقناع الموهبة بشئ العاهات بعد أن بدأ وكان ألهة متسلطة وحقودة قد حكمت عليها

بأخروس الأبدى .

من يضع سنوات وشيخ شخصيات جديدة تجول في دهاليز عالمة الجديد الموحش الذي أضفى صغيراً إلى درجة السحق ، محمداً كأنه متاهات الضياع . الأسر الفارق أن هذه

الشخصيات قلما نعرف إليها داخل الأعمال الفنية الرائجة . . قبل هذا كتب المسرحي والفنّان الإيطالي لويجي بيرانديللو Luigi Pirandello في العشرينات من هذا

القرن - وهي لحظة تحولات عاصفة إحدى أشهر مسرحياته وهي " ستة شخصيات تبحث عن مؤلف " حيث شعر بيراند

يلو المؤلف المسرحي الإيطالي أن هناك شخصيات تأتيه متضرعة أن يكتب عنها في مؤلفاته . ورغم أن المسرحية جاءت مشبعة بالإنهزامية والخواه المتأفزيقي إلا أن ما غفر

حدوته شاهينية، ميلودراما مغلوبة تشتهر وتنفذ ولعلها أيضا تساهم في المقاومة. إنها ليست ميلودراما مصرية، مبتدلة كما اكتشف أحدهم مرة أخرى. إنها ليست ميلودراما إلا بقدر ما تكون 'أوديب' سوفوكليس مسرحية ميلودرامية. إن الميلودراما ليست شكلا فنياً وإنما هي مفهوم للحياة يخصص فيه الإنسان للصدقة (7). إن شاهين لا يتخلل في 'الآخر' عن البناء الدرامي الكلاسيكي ولكنه يشحذه بإيجازية الحركة، وهو كسواطة المصرية الجريئة في التلمساني التي أعلنت أنها عرفت الاختيار حينما أسقط في يدها.

إن الإنسان يعرف، لكنه لا يعرف أنه يعرف. كما قال فرويد، إلا أننا ونحن نخرج من شريط 'الآخر' نتاح لنا فرصة للتعرف إلى بعض مما نعرف وإلى أنفسنا، وشخصيات عصرنا. هذه الشخصيات التي تعرضنا في كل مكان دون أن نصادفها أو نعرش عليها لا في مسلسلاتنا التلفزيونية التي تقصص بها أكثر من 90 محطة فضائية عربية، ولا في أفلامنا السينمائية الرائجة التي لا تفعل شيئا غير حجب واقعنا وتزيير مروجوة لأكثر التفاهات تقززا. ضلنا حتى أنه في شريط 'مستر كرويت' الذي أنتجه أحمد نسكي أحد أكثر عمار اللحوم في مصر، غش أحمد زكي 'أه يا دنيا يا بنت الإله' بشهر ليثها فاعتزى الرقيب على كسبه 'نيت' فلا نستطيع: هل لأك حزار لا بد أن تضع بصمتك على الفيلم. (مجلة 'فن' بيروت 25-27/1994)

في 'الآخر' تلتقي بعد طول انتظار شخصيات مسنودة ليس بالاكشاف السميكة ولكن 'بهيبة' الدائمة الحياة والتوقع. إنها هذه المرة مرتبة ومسطقة قليلا إلا أنها هذه المرة دون قائد. فهي لم تعد تحتاجه بعد أن فقدت الثقة في كل القادة والكهنة. حيث يتجرأ القضاة اليوم- وهم الذين يعضون أعينهم عن شتى الانتهاكات والمظالم على أن يقضوا بسجن يوسف شاهين عام 1984 سنة سجننا لتوزيعه فيلم 'الأفوكاتو' وعلى أن يحكموا بفصل الدكتور ناصر حامد أبو زيد عن زوجته بالقوة، بدعوى ارتداده عن دينه، وكأنه ليس من حقوق البشر الأساسية اختيار عقائدهم ولكن ماجدوس ذلك وقد صرخ القاضي مضاعفا ذات مرة في 'حدوته مصرية': 'الدولة أم الكل' في الكل الدولة هي الكل في الكل، وانتو كلكم ولا حاجة'.

إن شريط 'الآخر' ليس فقط ميلودراما صراعا في الوادي يخرجهم 'ابن النيل'. وهو أيضا ليس فقط 'نداء العشاق' ولا حتى 'مهاجر' يبحث عن المعرفة. إنه لا أجراً على أن أقول نقلة نوعية داخل بكرة السينما العربية،

الحقيقة غير أصداه زفير ملايين النفوس المغلبة والشقية. . بعد أن كان الحب يقينا مؤكدا، أصبح شكا ثانيا، رحل مع بداية التسعينات، رحل المعنى الشفاف وجاء المعنى المسموخ' هكذا تولول بلوعة عربية أصيلة الشاعرة المصرية عزة عجاج في شهادتها المتضمنة داخل الملف الذي أعدته مجلة 'الكاتبة' المهاجرة في لندن حول 'الحب في التسعينات'.

تحسس طفولي، نسوي بعض الشيء ولكنه يرهص بما سوف يتعمق ويتحقق، ويصبح أساس العلاقة مابين الرجل والمرأة نفعية مباشرة، فجأة ومصالح متبادلة ابتغاء شعور وأهم للعلاقات من القواعد القديمة التي لم تمنح ولكن انصابت إليها قواعد أخرى مستحدثة، وجديدة

في التسعينات كانت اللعبة التوسية تقول لحبيبها، 'ماحتش قصّة وده، إفهمني وحوذ اللي اتحب'، اليوم الفتاة العربية المزودة الحجاب تكفر أصلا بالحب، تلتقي بالذكر المسم حتى دون عمامة ليحلب استمعية محكوسة، فالأعيان لا يبحثان عن بعضهما البعض، بل يهرب أحدهما من 'الآخر' في فيلم 'الآخر' يأخذنا شاهين إلى ماوراء حياتنا اليومية التي هي الجهنم التي بها تكتمل ويصطلي كل يوم، وكل لحظة نحو رومانسية شديدة، نعمة ولكن أيضا حسية حيث تشابك نسبة شغافة، ناعمة ولكن أيضا حسية حيث تشابك الأيدي في طقس رقص وحله نستمد مع الشاعر السوري الذي قال قبل أكثر من أربعة آلاف عام '... وضع يده في يدها؛

وضع يده على قلبها

حلو هو النوم يدا بيد

وأحلى منه النوم قلبا لقلب'

إن 'آدم و' حنان' بطلي يوسف شاهين في شريط 'الآخر' لا يكتفيان بحب أناني متغلق لا يحدث إلا في إطار ميلودراما كلاسيكية تنتهي 'بالزواج السعيد' الذي هو في الجوهري بوقفة تصهاور الذات وتكسر الأحلام، لذلك فإنهما يصارعان هذه التناقض الجاثمة على صدورنا كأنها الموت. إنهم يرمضون قدرة الاختيار ما بين الطاعون والكوليرا في ظله سيطرة ثاني الكاهن والجلاذ على مقدرات مجتمعاتنا المدعوة إلى تسديد فاتورة خطيئة أصيلة لم ترتكبها. إن مقاومة الخضوع والامتثال هنا هو المظهر الأرقى لتسمرّد على الوضع القائم وهي حركة لا تقتصر على العاشقين آدم وحنان بل يشتركان فيها مع الناس الآخرين، العم الوطني، المهندس الشاب، الخال العامل في السياحة والطفل المعجزة في الكمبيوتر، إن هؤلاء جميعا يصنعون

وأسمائه، كان قد تراكم على مدى مئات الملايين من السنوات. إن تعجّل الغرب إعلان " نهاية التاريخ " وإشهار " حرب النجوم " لا يمنعا من أن نعلن مرة أخرى. إن " هذه البشرية العظيمة قالت كفى " غيفارا، فنحن سكان الجزء السلمي من العالم لم نعد نحتفل أن نكون تلك المحطات، الصخمة والمقصية لتصرف مجاري وسعيات هذا الغرب الأثافي. حيث أننا لم نعد نستطيع البقاء تلك الكومة الهائلة من اليد العاملة " الرخيصة، ولا أولئك المستهلكين السذج، لأجل ضمان استمرار الأسلوب السائد في الحياة. إن شاهين في شريط " الآخر " مثله مثل بيروتلوتشي الذي أعلن ذات مرة في تصريح لنيوزويك الأمريكية: "إنني لا أختار أفلامي وإنما تختارني هذه الأفلام. أنا لا أدري كيف؟ ولكني وأنت من ذلك! ". لقد استخدم شاهين سينما الحقيقة ولكنه فعلها كمعادته لحسابه الخاص فرغم ما طرأ من تشوش على مستوى معالجة الموضوع، وما شاب الحوار من سطوع إلا أننا نجد أنفسنا أمام شريط كوني الموضوع محترف التكنيك والصياغة. إن " الآخر " تابع

شريط " الإنسان مفتوح ومدّش. قبل هذا كشف جون كولا غيدال عن نفسه قائلا: " أنا جزء منكم، أنا الآخر. أنا أنتم الآخر. أنا، نمسي الآخر ". إن ما يفر لشاهين دائما هو " أن أحدا لم يستطع أن يعبر عن مدى الأحزان التي وصلت إلي نحاع عظامتنا مثل يوسف شاهين (9)، " انه إنسان لا غنى عنه في حدود صراعنا وصراع كلّ البشر لأجل عالم أكثر عدلا وأقلّ وحشة، ذلك أنه كم أشدّت أندريه شديد في ديوانه " أخوية الكلام " تقدم بأجسادا كي تنحط عتبات أخرى ذاكرة الدم تسهر ولا تختصر ساعات اليوم. .

ولكنه من المؤكد أنه بداية جديدة. تبشّر بفجر يوم جديد لمعالجة قضايا واقع متفجر ضمن الذاكرة للثقوب بشاعرية العظلة التي تحكي قصصا للأيقار. (8) ولكن ما يبقى دائم النقص عند يوسف شاهين هو أنه لا يقول وداعا قاطعة لبونابرت. إنه ينطبق عليه قول الأب عن ابنه في فيلم " بيروباله " لبلوش قورمان: إنه يعرف ما لا يريد. ولكنه لا يصرف ما يريد... ذلك أننا نفتقد مع شاهين للتوحيج حماسا، موضوعية ونفاذ يلماز غرناي مثلا الذي تطور طردا نحو الوقوف خارج ذاته مقيما لها بشكل موضوعي. إن شاهين يشهر ولكن دون تشهير متجنباً الانتهاك إلا محدود والحاسم لهذا النظام العالمي السائد. إن القول بأنه لا بد أن " نطّل القول أنا وأنت ونشدد أمتنا... هو شبيه بقول الطيّب صالح " بأن الصراع بين الشرق والغرب صراع أوهام " إن العرب قد صاعقا كما لا رال بدم ذلك مثلما أعلن إدوارد سعيد وهو أمر يتساوى برأيه مع إعلان دائم للحرب، حيث أن اكتشاف أمريكا لم يكن من وجهة السكان الأصليين على الإطلاق، وإنما كان اكتشافاً من وجهة نظر الآخر فقط، كما تقول فريال جيبوري فيقول " إن اكتشاف اكتشاف الغرب للآخر الهندي- وما كان الظلم من اكتشاف مع طرد الآخرين- العرب واليهود صرح وسيريل يتصرأ مشلة عديدة حول إنسانية الحضارة الغربية وحدود عالميتها. خاصة وأن القضية لم تعد فقط قضية غزو تنهي بفتح أسواق جديدة. ولكنه خطاب شمولي لا يعنا بتعاطف مستهدفا إلعاء هذا الآخر وإخضاعه من خلال إعادة صياغته من جديد "إنها حضارة البيض حقاً، ولكن أي حضارة وإلى متى؟" تلك كانت صرخة حورية بطل فيلم " كوييادا " للممحرح الإيطالي " جيلو لوتيتيكورفو " وهو يقاد للمشفة عقب قيادته إحدى ثورات شعبه ضدّ هذا النظام القوضوي للعلاقات وللأشياء. إن ما يطلق عليه " النظام العالمي الجديد " ليس إلا مؤسسة عالمية للانسحاق البشري دمّرت خلال أقلّ من قرن

## الهوامش .

(1) Christian Rosseno. La Revue du Cinéma n 400. Dec 1984

(2) علاء عبد العظيم - المصور ينطلق من القصص - نشرة نادي السينما عدد 110 السنة 7. القاهرة 1974 .

(3) محمد زهدي، بشرة نادي السينما عدد 16 السنة 9. القاهرة 1976،

(4) د - حس عبد القادر نحاس الطلال والأعلام بين السيميائي والمؤرخ (1) كتاب لطوماني هريمان بموا " The Lexus and The olive "

(6) Fenichel .O. The Psychoanalytic theory of neurosis

مصدر استشهد به د. حسين عبد القادر - في المرجع الأسبق.

(8) عنوان لشريط وثائقي أخرجه شاهين لفائدة المنظمة العالمية للطبولة

(7) سمير فريد

(9) أسماء السبعيات في زيارة يوسف شاهين 81،

# السمع والإنشاد بين الشعر والموسيقى

محمد الكحلوي

ارتبطت بالسمع والإنشاد ودور ذلك في تطوير الادب العربي في مجالات الشعر والموسيقى اليوم، وقد توقفت في معرض ذلك آراء الشعراء الذين لا يولون - اليوم - دور السمع بالإنشاد في شعر وقد جاء في الورقة التقديمية لهذه المنة أن الإنشاد وكذلك السمع "فيثان جماليان يمدان من الركائز الاساية في التراث العربي الشفوي والمكتوب.

قد انشده كره الادعية وحسنا أثر خصوصيات الروح الساعه في الشعر والموسيقى العربيين أن الإنشاد مثل ما هو صيغة في لاسعة رائد في النواصل مع المتشدين أهم تقسية كاس وده مجاهدة القول الشعري وتأثيره في أنفس السامعين، تحدث لسان مع حلقات الذكر والمديح ومجالس الطرب والعناء، حيث كان الإنشاد طريقة في التبليغ واسلوا في التعبير يجعل من الاثر الفني ابداعا متكاملًا.

وان السمع مفهوم نظري جمالي بالاساس يتصل بطريقة البث والتقبل وحلقات الطرب والتفاعل التي يتلور على أثرها الحكم الجمالي أو تكون مطلقا آخر لتشكيل سى نظرية في الفهم والادراك

وفي هذا السياق كانت مداخلات وأفكار الحاضرين التي تطرقت الى معاني الإنشاد والسمع صوموا في الشعر والموسيقى.

فتم الحديث عن نشأة الشعر العربي في الجاهلية وكيف ارتبط بتقاليد الشفاهية، فهو نشأ مسموعا لا مقروءا حسب عبارة أدونيس (الشعرية العربية) إذا ارتبط فن قول الشعر بحياة العرب اليومية بأعماقهم وأفكارهم وبمجالسهم ونظرتهم للحياة والوجود فلم يكن ما يقوله الشاعر من حيث

احتضن بيت الشعر في الآونة الأخيرة مسامرة أدبية فنية فكرية بحضور جمع كبير من الشعراء والموسيقين والأدباء والفنانين والنقاد والرسمين نذكر منهم محمد سعادة، كمال الفرجاتي، مراد الصقلي، فتحي زعتة، منير المهدي، عيبر النصراري (موسيقيون)، منصف المرزني مدير بيت الشعر، نور الدين الشمتقي، شكري السلطاني، حكمت الحاج، علي فلك (شعراء)، لطفي عيسى، منصف الشايب، محمد قرمان (باحثون)، إبراهيم العزابي، محمد اليهقي (أدباء)، وآخرون...

وذلك ليبحث موضوع الإنشاد في الشعر والموسيقى، فليتنا حديثا، ولدراسة السمع من حيث هو قيمة جمالية راسية بآليات البث والتقبل، والتأثير في أنفس السامعين لفن الشعر والموسيقى وشدة اهتمامهم، وقد بحث المشاركون في هذه السهرة كل من منطلق اختصاصه واهتماماته النقاط المحورية التالية :

- معنى السمع والإنشاد
- نشأتهما في الفن العربي
- في جمال الشعر والعناء
- حلقات الذكر الصوفي لدى الطرق الصوفية وصلتها بالسمع والإنشاد
- جماليات السمع والإنشاد
- السمع والإنشاد وآليات البث والتقبل ماضيا وحاضرا
- علاقة العناء الطربي والموسيقى الآلية، والشعر بالتلقي بين الامس واليوم.
- امكانية الاستفادة من القيم الجمالية والفكرية التي

الرافدين إشارات عديدة إلى قطع فنية كانت بمثابة مانورات تردد في دور العبادة بوصفها انشادا - وغد في الحضارة البابلية والأكادية تزيد ترديد للحمة "قلقماش" على السنة الناشئين في عموم بلاد واد الرافدين، فترة طويلة، ونفس الشيء بالنسبة لآشايه الحصب، وانشاد رثاء محو، وهبوط عشائر إلى العالم السفلي وغيرها من الأدبيات الشعرية التي كانت تأخذ منحى انشاديا، عبر ان الانشاد القديم كان يحتل بعض الشيء عن الانشاد في العصور الوسيطة ففني القديم كانت مادة الانشاد هي الشرا ما في الوسيط وحديثا مادة الانشاد هي الشعر أو شكل أكثر دقة مادة الانشاد في العصور السحيقة هي النص الديني ومازالت الكنائس إلى عهد قريب في العراق وبلاد الشام ومصر تقدم بشكل دوري نصوصا من الكتاب المقدس تلى وتشد نغمة، وموقعة وفق تقاليد وتراث مقامى موسيقى خاص. حتى ان الكنيسة القبطية تقدم مادة الانشاد والسماع بالعامة المصرية وعليه فان الشعر لم يأخذ بهذا الانشاد والسماع إلا في العصور متأخرة عندما نصب الشعر، من توتره ولفه، وضعف الشعر من خيالاته ومياميه الكونية، قصار على صعيد آخر ملائمة لآبائنا عابدين وتنشيدت انتشرت في الزوايا والحقائق وحلقات الفكر الصوفي

وتم التطرق إلى ظهور الانشاد وادبيات المديح الصوفي وحلقات الذكر والسماع بتونس، التي ظهرت بدايتها الأولى منذ الفترة العبيدية غير انها لم تبرز بصفة واضحة وجليه إلا مع بدايات القرن الثامن للهجرة الرابع عشر ميلادي حيث انتشرت اشعار وقصائد وأزجال أبي مدين ت 1197 ميلادي وابن عربي وتلميذه الششتري اضافة إلى تلاوة احزاب ابي الحسن الشاذلي ولا سيما حزب البحر، وكذلك حوز الاقسام لسيدى محرز. ثم وفي فترة لاحقة انتشرت كتاب دلائل الخيرات "وشوارق الانوار" لمحمد س سليمان الحرولي وهو تصنيف في الدعاء والتضرع والصلاة على النبي وقد انتشر هذا المصنف وورد سبحانه الدائم لا يزول وورد الفلاح للشيخ محمد بن عيسى لدى اتباعه الذين سيوسمون بالعساوية ويزهر عندهم الذكر ويعبر فنا قائم الذات يعتمد ايقاعات مخصصة، وتستعمل فيه آلات الوزن كالرق والتفارات، وكان هذا اللون من الانشاد يؤدي ضمن النعمات والطبوع التونسية كالحسين والاصبعين والعراق والمخير عراق والذيل وراست الذيل وانتشرت كذلك قصائد لكاتب رموز الصوفية كعبد القادر الجيلاني ورابعة العدوية وابن الفارض.

المضمون بجديد وغير مألوف بالنسبة لعصره، وانما كانت براعة في طريقة اقصاده واسلوب انشاده الذي يرتبط حتى بهيئة جلوسه وحركته وهو يقول الشعر فحظه من التفرد وبالتالي من اصحاب السماع، كان تابعا لدى ابتكاره التميز في هذه الطريقة.

فقد كان على الشاعر ان يعطي للمشارك العام، ولحضور الجماعة الحياتي والقيمي والأخلاقي. صور متفردة بلغة شعرية متفردة. فالشاعر الجماهلي لم يكن في هذا يقول نفسه بقدر ما كان يقول الجماعة، أو أنه كان لا يقول نفسه إلا عبر قول الجماعة.

كان الشاهد المنشد، وهو ما جعل الانشاد في علاقته بالذاكرة بمثابة الكتاب الذي ينشر الجماهلي، من جهة ويحفظه من جهة ثانية.

وتم التطرق إلى صلة الانشاد بالغناء من حيث حسن الصوت ومخارج الحروف وأصاليب النطق، وهو ما يسر تشبيه بعض النقاد الغدائي الشعراء بالطيور المرددة وتشبيه شعرهم المنشود بتغاريده الطيور وفي هذا المضمون ذكر بيت حسان بن ثابت شاعر النبي (ص).

تغنّ في كل شعر أنت قائله

ان الغنا لهذا الشعر مضمون

وفي معرض هذا تم الحديث عن السماع من خلال فحص علاقة الشاعر بسماعه بين الماضي والحاضر حيث كان الشاعر يهتم كثيرا بعلاقته بسماعه. فهو لا يكتب الشعر لنفسه بقدر ما يكتبه لغيره - لمن يسمعه ساعيا ان يؤثر فيه. وعلى هذا كانت تقاس شاعرية الشاعر، فهو يكون شاعرا بمدى قدرته على الابتكار الذي يؤثر في نفس السماع ويبحث فيها لذة روحية لا تقاس، وبناء على هذا المعنى نظر إلى الشعر في مستوى النقد والتقديم من معيار التأثير المطرب، وبنيت الشعرية على جمالية الاسماع والاطراب وقد سعى في هذا المجال الأعشى بصناعة العرب. وربط للتني بين جمالية الشعر وخلوده وانشاده عبر العصور.

وقد تم الحديث عن اعتماد الانشاد لدى الطرق الصوفية في العالم العربي الاسلامي وتطويرهم لأساليبه، وادخال عنصر الاخسان وابرازه في إلقاء القصائد وترديد الرقائق (القصائد المتعلقة بالتسبيح والصلاة على النبي والمجبة الالهية). فقد رأت بعض المداخلات في هذا الاطار أنه وللحديث عن السماع والانشاد ينبغي ان تعود إلى 6000 سنة قبل الميلاد، حيث وردت في الرقم الطينية في بلاد



وفي الاتجاه المقابل تم الحديث عن موسيقى الشعر وعودة الشعر الحديث الى طرح مسألة موسيقى القصيد مجددا باعتبارها اهم مركز جمالي من شأنه ان يعطي دفعا ايجابيا لهذا السماع الذي هو من مقاييس شاعرية الشاعر وعنوان لقدرة على الابتكار، فالحاحس الاساسي للشاعر هو ان يكون ما يقوله مطابقا كل المطابقة لما في نفس السامع. ذلك ان فهم السامع لما سيقوله هو الذي سيحدد مستوى ذلك الشعري وقد اعتبرت عودة الشعر الى الموسيقى والافقاع. وفي هذا المضمار صار من ناقل القول، ذلك ان الشعر في نظامه هو قالب موسيقي بالاساس الا التزاوج الذي حصل عند الصوفية المتأخرين بين الفنين (فن الشعر وفن الموسيقى) ساعد بقسط وافر على تطوير فنون الزجل والقول الشعري المعادي بما اثري التطورات التي ستفضي فيما بعد الى حركة الشعر الحديث.

إن أبرز ما يمكن التوقف عنده أن وحدة الصلة متينة بين الشعر والموسيقى لا من جهة الكلمة المعناة بل على صعيد التركيبة النبرية لكلاهما. فالشعر بطبيعته يعتمد الموسيقى جرسا ولحنا ويعتمد الانشاد قامة الى المتلقي وسماعا من شأنه ان يفتح آفاقا جديدة في النفوس ولذة وانتشاء وكذا «اشاء ما به الى الموسيقى التي تظل في اعماقها وعلى حد عبارة الفيلسوف الألماني هيجل احد ابرز الفنون تجريدية، واكثرها قدرة على التعبير، ذلك انها فن لا يعتمد الحروف والصور والتجسيد بقدر ما يترك للارواح المفكرة مهمة تملي ايجابياتها واستنتاج نبضات ايقاعها، هذا الاستنتاج الذي يشترك فيه المؤلف والموسيقى والسماع على حد سواء ويتجسد مع كل سماع وفي كل زمن.

ومن زاوية اخرى يتدرج القول في مزيد رفع القالب عن ثراء الاناشيد والاذكار بالقيم الجمالية الخلاقة والعناصر العبية المتميزة التي من شأنها ان تثير خانات الابداع المعاصر في شتى الفنون لا سيما في مجال الشعر والموسيقى. فكرة هامة اخرى كانت من ابرز نتائج هذه المسامرة وهي ان نجاعة القول الشعري المعاصر تتوقف مجددا على استعادة اساليب الانشاد وجمالياته وتوطيد العلاقة بالجمهور عبره، ففسفاء الكلمة ورمزيته وتحويل دلالاتها ليس بقادر على ان يعطي للقول الشعري تلك النجاعة التي منحها له الانشاد منذ ظهوره الى الوجود.

وهكذا الى ان ظهرت "سفانين" الانشاد لدى جماعة القادرية نسبة الى الشيخ عبد القادر الجيلاني، ولدى جماعة التيجانية نسبة الى جماعة الشيخ احمد التيجاني (القرن التاسع عشر) وشيخها سيدي ابراهيم الرياحي مؤسس الطريقة وباعثها بالبلاد التونسية. وقبل هذه الفترة بقليل ظهرت البحور السلامية التي يرددها جماعة السلامية نسبة الى الشيخ عبد السلام الاسمر مفردها "بحر" واغلب نصوص البحور كتبت باللغة العربية وكذلك السلاسل وتؤدي بمصاحبة آلات الدف (البندير) ويعتمد ايقاعات تونسية اصيلة هي من جنس ما هو مستمد في نوبات المألوف، غير ان اناشيد واذكار جماعة السلامية تعتمد ايقاعات اخرى وزخارف لا توجد في نوبات المألوف وانما اعتمدت فيما بعد في الحان غنائية لاحقة (انظر اطروحة فتحي زغندة بعنوان الطريقة السلامية اشعارها واغانيتها الصادرة عن بيت الحكمة سنة 1991).

وتم تناول مدى التداخل الكبير بين مألوف الجند والذي عرفت به حلقات الذكر والمديح الصوفي وفي طليعتها العيساوية وموضوعاته الالهية تدور على ذكر المولى وتوحيده والصلاة على نبيه ومألوف الهزل والمقبولة به غلبة المألوف المعروف عندنا و موضوعاته تتمحور حول الملح والمحلل ووجع المرأة والطبيعة وذكر احوال المحبين حيث اعتمدت نفس المقاطع هنا وهناك لكن باختلاف دلالات المعنى ولذلك اعتمدت نفس الاوزان والجمال الموسيقي.

وهو ما كان وراء إثراء كلا المجالين.

وعلى مستوى آخر تم التطرق للصلة المتينة بين الشعر والموسيقى انطلاقا من وحدة الفنون حيث ورد الحديث عن شرعية العمل الموسيقي حتى بالنسبة الى الموسيقى الآلية (أي الموسيقى الحالية من الغناء) اذ يرد وصف الشعرية كتنت لاحق بالموسيقى للدلالة على جمالياتها وابعائها وقوة مخاطبتها للخيال والوجدان. وتمت الإشارة في هذا الصدد الى طغيان الاغنية على الموسيقى في المشهد الفني المعاصر، فصارت الموسيقى كلها غناء ولم يعد التأليف ضمن قوالب الموسيقى الآلية سواء التقليدية كالبشارف والسماعيات واللونمات والتحميلة أو الحديثة مثل المعزوفات الحرة والقطع التعبيرية، وهو ما من شأنه ان يقلص دائرة تأثير الموسيقى في الانسان وجعلها مجرد انتقام تصاحب الغناء.

## مكتبة الحياة الثقافية

### تقديم: م. ع. د.

1- القسم الأول (في مسألة الأخيرة) ويضم ما يلي :  
الأخر بما هو اختراع تاريخي (جان فارو)، مفهوم وموارث " العدو" في ضوء عملية التوحيد والسياسات الأروبية (فيلهر وهارلي)، الاستشراق والاستغراب: اختراع الآخر في الخطاب الأنثروبولوجي (منذر الكيلاتي)، العنصرية : متعلق الإقصاء العام (جاك ماهو)، الآخر أو الجانب الملعون (أسماء العريف بيبي كس)، لآخر: المفارقة الضرورية (دلال البزري)، صورة الآخر المحتملة فكدي : سوسيولوجية الاختلاف والتعصب (حيدر إبراهيم علي)، صورة الآخر في العلاقة: مواطن / أخي: ملاحظ أولية (يار دولو دوامتي)، ما بعد الأحكام سبعة (د. بوليسيرياني وصاريا ماني)، صورة الآخرين كحاشية لبعض النكات في المجتمع الروسي (آنا اندرينكوفا).  
أصنافه إلى أقسام أخرى مثل : موارد الحدود: نظرة العرب في الآخر / نظرة الآخر إلى العرب.

وفي هذين القسمين هناك بحوث لعلماء اجتماع ودارسين عرب مثل : الطاهر ليب، حلمي شعراوي، حسن حنفي، عبد السلام حير، مهنا يوسف حداد، عبد الباسط عبد المعطي، سالم ساري، ميخائيل سليمان ومصطفى عمر التير

أضافة إلى الأحاب مع علماء آخرين من الوطن العربي في أقسام أخرى ونشير في هذا المجال لأسماء مثل : علي الكتز، عروس الزبير، أحمد بعلبكي، مسعود ضاهر، عزيز حيدر، محمود يعاري، علي فهمي.

أما القسم السادس والأخير فتعوانه : (عبر الحدود : آخر الأدب والفن) وفيه كتب : جورج طرابيشي، فتنحي أبو العينين، محمد حافظ دياب، رشاد عبد الله الشامي، أبو بكر محمد باقادر . وغيرهم. ومحتويات الكتاب بكل ثرائها وخصوصيتها هي في الأصل وقائع لندوتين عقدتهما الجمعية العربية لعلم الاجتماع- كما ذكرنا-

لعله يجيب على سؤال قائم : (من هو الآخر؟ أم

### صورة الآخر العربي ناظرًا ومنظورًا إليه

هذا كتاب على قدر كبير من الأهمية يعد بحق مفخرة للمنجز الثقافي العربي الزاهي، والكتاب هو "صورة الآخر - العربي ناظرًا ومنظورًا إليه".

حرر هذا الكتاب القيم الباحث التونسي الدكتور الطاهر ليب رئيس الجمعية العربية لعلم الاجتماع وكان لتونس الدور المهم في احتضان الندوة الدولية التي عقدتها الجمعية العربية حول "صورة الآخر" في مدينة الحمامات للفترة من 29-3-1993 إلى 31-3-1993 وهو- كما يشير - أستاذ في معهد أول لقاء علمي متخصص في التثاقف العربية- يتناول هذا الموضوع ويتناول اشتقاق "الأخرية" عرفت عن "الفسيرة" - وهي إحدى التدرجين المتبرين ضد الكتاب وقائهمها. والبحوث التي قدمت فهي من قبل باحثين مرموقين سواء من البلدان العربية أو الأجنبية، وكان مجرد جمع هذا الكم من كبار العلماء والباحثين يعد بعد ذاته إنجازاً كبيراً يسجل لتونس وللجمعية العربية لعلم الاجتماع التي يترأسها الدكتور الطاهر ليب بما عرف عنه من حيوية وعقد للصلات العلمية لما فيه خدمة البحث الجاد في علم الاجتماع ورواء المستقلة

لقد صدرت هذه البحوث في كتاب أنيق بغلاف سميك وطباعة راقية من منشورات مركز دراسات الوحدة العربية ببيروت والجمعية العربية لعلم الاجتماع ومقرها تونس ويقع الكتاب في 206 ص من القطع الكبير.

وزعت بحوث الكتاب على ستة أقسام وكل قسم إلى عدد من الفصول والفصل يضم بحثاً واحداً وفق موضوع القسم الذي وضع فيه.

أما الأقسام الستة فنوردها كالتالي مع السماء من ساهموا فيها وعناوين بحوثهم.

### الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية

هذا كتاب يمتلك أهمية خاصة لأن مؤلفه خصصه للحديث عن (الحوار القصصي) وهو عالم يغفله النقاد من قبل ولكنهم لم يعملوا على دراسته في بحث متكامل هو في الأصل رسالة جامعية.

أما مؤلفه فهو الدكتور فاتح عبد السلام الذي هو في الوقت نفسه كاتب قصة قصيرة ورواية. أما العنوان فهو (الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية). أما النماذج التي تناولها فجميعها من العراق وكان بالإمكان النص على هذا العنوان (للمؤلف رسالة مكرسة للقاص يوسف ادريس). أما مقدمة الكتاب فهي على قصرها تشير إلى هاجس الفنان عند فاتح عبد السلام أكثر من هاجس الباحث وذلك عندما يقول على سبيل المثال : ( منذ سنوات عدة يجلسني الجدل في قضايا الشكل الفني للإبداع حتى صرت أضع عيني على تقنيات بناء النص قبل موضوعه ومرامي أفكاره بأحسا عن أسباب التشكيل وظواهره وعلاقاته وعناصر الأسلوب التي تحقق للقول الأدبي كيفيته قبل ماهيته ).

ويقرر أيضاً : " دفع بي اهتمامي بالفن القصصي إلى جعل القصة العراقية ميداناً لدراسة تلك التقنيات لاسيما بعد أن وجدت معظم الدراسات الأدبية تتجه إلى تحليل المضامين والاتجاهات الفنية العامة للادباء قبل عنايتها بعناصر بناء نصوصهم".

وقد اختار المؤلف (الحوار القصصي) موضوعاً لكتابه هذا ليفتح الباب أمام دارسين آخرين لقراءة المدونة السردية العربية (فنياً) لا (إيديولوجياً) حيث الانحياز العشوائي الأعلى للنص مهما هزل وتقه لسبب واحد هو الأساس كون الناقد والمؤلف من أيديولوجية واحدة.

قراءة هذا الكتاب تشكل متعة أكبر لمن كان مطلعاً على النصوص التي تناولها، ومع هذا فإن ثراه بالاستشهادات والمراجع يجعل من قراءته مشوقة إلى أبعد حد. لا سيما وأن المؤلف قد تآى بنفسه عن هوس بعض النقاد بزج أسماء في محلها أو غير محلها، أو رسم الدوائر والأسمهم واخرائط مجرد التقليد.

وزع د. فاتح عبد السلام كتابه على باين وكل باب إلى مجموعة فصول تتوزع على مباحث وهذا ثبت في فهرسته لإنارة محتواه:

#### الباب الأول:

الفصل الأول : (الحوار الخارجي) : ويقع في ثلاثة مباحث (المبحث الأول) : الحوار المباشر / المفهوم والأداء /

الحلصم " الجواني " ضحية الرفض المضر ؟ أم العدو الأبعد - المرفوض علناً ؟

### "أمة تواجه عصرًا جديدًا" للقلبي

ضمن حيوية حركة النشر التي تشهدها تونس تأسست دار نشر جديدة هي (دار البستان للنشر) وقد اختارت هذه الدار كتاباً للأستاذ الشاذلي القليبي الأمين العام للجامعة العربية السابق ليكون إصدارها الأول في سلسلة (أبعاد) وعنوان الكتاب (أمة تواجه عصرًا جديدًا).

هذه السلسلة من الكتب يديرها الأستاذ أحمد الرمادي. والكتاب وكما يحيل عنوانه يبدو وكأنه حديث من رجل كان في موقع هام وفي ظرف من أصعب الظروف التي مرت بها الأمة العربية وما شهدته الساحة العربية من أحداث لم تكن تخاطر ببال أحد. قلنا يبدو وكأنه حديث " صريح " عن خملقيات هذه الأحداث يساهم في إضاءة ماعثم منها. ولكن محتوى هذا الكتاب غير هذا حيث يبدو أن الأستاذ القليبي قد أرجأ هذا الحديث في الوقت الحاضر رغم ذلك الحوار / الكتاب الذي صدر له باللغة الفرنسية وفيه يلنى بعض الأضواء على تلك الأحداث.

اذن فالكتاب الذي بين أيدينا هو كتاب ثقافي، الحديث فيه للقلبي الأدبي ووزير الثقافة سابقاً عن شؤون وشجون أمة بحثه ففي محتوى الكتاب نقرأ ثمانية فصول هي :

- 1- رسالة الكاتب
- 2- الشعر العربي بين الإصالة والحداثة
- 3- رسالة المجمع اللغوية
- 4- الترابط بين النهضة الثقافية والنهضة الاقتصادية والاجتماعية
- 5- بعض الإشكاليات المتعلقة باللغة العربية
- 6- ثقافتنا العربية في خضم العولمة
- 7- هل نحن أمة؟
- 8- اتحاد المغرب العربي - مقوماته ومشاكله وآفاقه المستقبلية.

والفصل الأخير - يمكن استثاؤه عن السياق لكونه جمع ما بين السياسي والأدبي.

والأستاذ القليبي في كتابه هذا يسجل مجموعة أفكار قيمة وثريّة تفرق للثقفي، وقد سجلها لتكون موضوعاً للنقاش. كتبت بأسلوب مشرق هو دليل على وعيه بما يريد إيصاله.

يقع الكتاب في 150 ص من القطع المتوسط . سلسلة (أبعاد) - (العدد 1) منشورات دار البستان للنشر - رادس (تونس) 2000.

وقد أقدم الشاعر خالد المعالي على ترجمة كتاب كبير الحجم ضم (مختارات شعرية ونثرية) له اختارها من بين نصوصه الكثيرة.

كما قام المعالي بكتابة مقدمة حيائية وأدبية عن تسيلان المولود عام 1920 في رومانيا. ( وكانت لغته الأم الألمانية وهي لغة أقلية مازالت موجودة الى هذا اليوم في ألمانيا).

واعتمادا على مقدمة المعالي فإن تسيلان بدأ النشر عام 1947 في المجلة الرومانية (أغورا) بعدها يهرب من بودابست الى فيينا العاصمة النمساوية.

ويؤخذ المعالي من عنى بترجمة تسيلان من قبل بأنهم فعلوا ذلك عن طريق لغة أخرى ويستني من ذلك المترجم المصري د. عبد الغفار مكاوي.

ويقول المترجم أنه بدأ أولى ترجماته لتسيلان عام 1985. ويقول أيضا: (يعتبر تسيلان من أهم شعراء اللغة الألمانية منذ ريلكه وقد اعتبره البعض البعض هولدرلين معاصر).

ويقدم شكره لبعض الأسماء عربية وأجنبية من الذين ابدا ملاحظاتهم التي أخذ بها مثل سركون بولص وصبحي حنيد وحسين الوزاني وغيرهم.

خصص القسم الأكبر من الكتاب 274 ص للقصائد بعد ذلك يأتي قسم أصغر لأعماله النثرية ومنها كلمته التي القاها بمناسبة منحه جائزة جيورج بوشنر- دارمشتات في 22 أكتوبر 1960.

يقع الكتاب بأكمله في 320 ص من القطع (ما بين الكبير والمتوسط) ويعتبر إسهامه مهمة في تعريف قراء العربية بشاعر كبير من شعراء العالم.

هذا نموذج من شعر تسيلان مثلا بقصيدته (السنوات منك لي):  
(يتزوج شعرك ثانية، عندما ابكي بزرقة عينيك قد بين مائدة حينا: سريرا بين الصيف والخريف نحن نشرب، ما خمره واحد، لم يكن لا أنا ولا أنت ولا شخصا ثالثا:  
ترتشف "كاسا" "فارغا" وأخيرا.

نرى بعضنا البعض في مرايا البحر العميق ونقدم لبعضنا الألعمة سريعا:

الليل هو الليل، يبدأ مع الصباح

يطرحني الى جانبك)

صدر الكتاب من منشورات دار الجمل - كولونيا (ألمانيا) 1999 وهي بادارة الشاعر خالد المعالي نفسه.

(التفاهل) لطرشونة

يواصل الناقد والجامعي د. محمود طرشونة مشروعه

صياغة الرسم الكتابي للحوار/ الصمت في الحوار (والمبحث الثاني): أنماط الحوار المباشر ووظائفها / النمط المجرد/ النمط المركب (الحوار الواصف - الحوار المحلل)/ النمط الترميزي/النموذج ترميز الواقع/النموذج ترميز التخيل. (المبحث الثالث): الحوار غير المباشر (السرد)/المنقول غير المباشر/ المنقول المباشر.

ونكتفي بإيراد تفاصيل الفصل الأول لتأشير عناية المؤلف بالتقسيم ذي الدلالة الذي يخدم غاية بحثه الرائد هذا.

نشير إلى أن للمؤلف عدداً من المؤلفات القصصية والروائية منها في القصة القصيرة: آخر الليل .. أول النهار 1982 (العراق)، الشيخ نيوتن 1986 (العراق)، فصل التوت 1993 (الأردن) حليب الشيران (لبنان) 1999، وله في الرواية: حي لذكريات الطيور (العراق) 1987، عندما يسخن ظهر الخوت (طبعان العراق) 1993 (لبنان) 1998.

يقع كتاب (الحوار القصصي - تقنياته وعلاقاته السردية) في 304 ص من القطع الكبير - منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1999.

**كل الدروب تؤدي الى نخلة**

للشاعر التونسي محمد علي الهاني صدرت مجموعة شعرية جديدة بعنوان (كل الدروب تؤدي الى نخلة) وهي المجموعة الحائزة على جائزة مقدي زكريا للشعر عام 1996 التي تمنحها مؤسسة الجاهلية في الجزائر.

ويبدو أن المجموعة صدرت أخيراً وليس عام 1997. قدم للكتاب الشاذلي الساكر. يقع في 71 ص من القطع المتوسط.

والشاعر من جيل السبعينات وله مجموعة من الدواوين المنشورة موزعة ما بين الكبار والصغار إذ هو من الشعراء الذين عنوا بالكتابة للطفل وما كتبه له أكثر مما كتب للكبار. هذا نموذج من شعره مثلاً. بقصيدته (الخريف والحلم):  
(قال لي وبكى:  
"الخريف يزور الأحماثل .. وأأسفا"

قلت : أه)

تدثر بحلمك

إن الخريف إذا شاهد الحلم في زهرة

فر مرتبكاً واختفى".

**(سمعت من يقول) لبول تسيلان**

رغم ما ترجم له من قبل من قصائد وكتابات يظل الشاعر الألماني بول تسيلان غير معروف بالشكل الذي يتناسب مع حجمه في الأدب العالمي.

الأدباء الكبار وأحاديثهم عن فنهم الروائي والقصصي مثل جون شتاينبك وأرسكين كاندويل عملاقي الرواية الأمريكية المعروفين.

وجديد أحمد عمر شاهين في الترجمة قيامه بترجمة كتاب هام هو

(فن الرواية) للروائي التشيكي ميلان كونديرا الذي يعد الآن من أبرز أعلام الفن الروائي في العالم. في مدخل الكتاب كتب كونديرا كلمة بعنوان (قبل أن نقرأ) أوضح فيها حقيقة هذا الكتاب وما حوى من موضوعات فقال: (على الرغم من أن معظم هذه الكتابات الواردة هنا قد وجدت طريقها للنشر في ظروف خاصة مختلفة لكنني اعتقد بأنها ستجمع يوما في كتاب يعبر عن أفكاره حول فن الرواية). ثم أوضح ظروف كتابة كل مقالة من مقالات هذا الكتاب الهام الذي يؤثر لنا حقيقة مهمة هي أن هؤلاء الكتاب العظام الذين احدثوا منقطعات أساسية في الفن الروائي هم قراء كبار في الآن نفسه.

يقع الكتاب في سبعة فصول هي: ثروت سرفانتس المستهان به/ حوار حول فن الرواية / ملاحظات مستوحاة من السلفون / أياها / حوار حول فن التأليف الروائي/ هناك في مكان ما/ 66 كلمة / وخطاب القدس: الرواية وأوروبا. فقرة: هذا الكتاب يتعلم منها الكتاب والقارئ المتلقي للنص الروائي لأن كونديرا يفتح له آفاق القراءة واسعا ليعرف أنها هي الأخرى (فن) كما هي (الكتابة).

يقع الكتاب في 154 ص من القطع الكبير وهو من منشورات (دار شرقيات)- القاهرة 1999

### دوريات

#### عمان - العدد 54

وصلنا العدد الجديد (54) من مجلة عمان لشهر ديسمبر 1999 وهي (مجلة ثقافية شهرية) تصدر عن أمانة عمان الكبرى ويرأس تحريرها الكاتب والأديب عبد الله حمدان. نلاحظ في هذا العدد عناية بالأدب العربي المغاربي (تونس والمغرب) بشكل خاص.

يبدأ العدد بزاوية (ذاكرة المكان) التي تعنى بها المجلة عناية خاصة حيث كتبت سحر ملص موضوعا بعنوان (قصر المشتى- جسر ما بين الحاضر والماضي) مع صور لهذا القصر وقراءة مهسية جغرافية وتاريخية لهذا المكان العريق.

بعده يأتي موضوع طويل للكاتب المصري خالد محمد غازي عنوانه (عبد الرحمان مجيد الريمي صوت منفرد في القصص العربي).

الموازي (كتابة الرواية) فيبعد مجموعته القصصية (نوافذ) ورواياته (دنيا) (المعجزة) أصدر أخيرا رواية ثالثة (التمثال).

وبهذا أصبح في رصيده السردى ثلاث روايات إضافة إلى عدد من الكتب النقدية مثل: الأدب المريد في مؤلفات المسعدي/ مباحث في الأدب التونسي المعاصر/ مدخل إلى الأدب المقارن/ مائة ليلة وليلة عدا عديد القراءات التي قدمها لبعض الأعمال الروائية التونسية والعربية.

في (التمثال) نجد عناية كبيرة بالحكاية حيث نجد بطله الرواية (أمنية البوني) معنية بالتغيب في الآثار البونية للدرجة أنها أعطت لهذا العمل كل حيائها ولم تفكر بشيء آخر عدا (مثل الارتباط برجل وتكوين أسرة). وهي تقول: (لماذا اخترت مهمة التغيب عن الآثار وقد قيل لي مرارا أنها لا تناسب النسوة؟ لقد حاول الكثير اقتاعي باختيار نشاط آخر لا يعرض فتاة نحيلة مثلي إلى مخاطر الحفر وسقوط الانقراض وروطوبة الدياتميس ولعنة الآلهة تتهاك حرمستها وتهتك أسرارها. لم يصدقه واحد من وقع بين يديه ملفي الإداري أنني اخترت علم الآثار عن اقتناع)

ولهم أن أمانة البوني - تروي الأحداث على لسانها أي بضمير المتكلم - تفلح في الوصول إلى تمثال صدر بعل والمؤلف يحيل إلى أماكن محددة، فأمنية ابنة قلاح من (أوتيك) والأماكن التي يجري فيها الحفر معروفة وهناك معلومات كثيرة هي دليل على أن المؤلف قد قرأ كثيرا حول الموضوع بل وقام بسح جغرافي للمنطقة وعودة لمعلومات تاريخية.

وقد جاءت أحداث الرواية مروية بسلاسة وعمق هما دليل على أن طرشونة قد توغل في مجال السرد لكتيب نصه المختلف عن نصوص تونسية متميزة أخرى لكن نرى المؤلف قد عمد لأن يحول الخاتمة إلى (فانتازيا) كانت عامل التراء عندما أوقع أمانة في حب التمثال الجميل وصوره وكان الحياة قد عادت له، لكنه لم يقل أن يظل مسجوناً في متحف بل هرب تاركا أمانة وحيدة بعد أن طارحها الغرام عدة ليال.

وهناك تفاصيل أخرى من الممكن العودة إليها في قراءة أوسع.

صدرت (التمثال) من منشورات دار شوقي للنشر والتوزيع - تونس 2000 وتقع في 180 ص من القطع المتوسط.

#### (فن الرواية) لكونديرا

يسجل للكاتب الفلسطيني المقيم في القاهرة أحمد عمر شاهين ذائقته المتميزة في الترجمة - عدا نصوصه في القصة القصيرة والرواية - وقد عنى بشكل خاص بترجمة تجارب

كما ضم العدد مقالا طريفا للدكتور هيرت ايزنشتاين عنوانه (التاريخ الحضاري للبحر في الشرق) ترجمته الكاتبة اللبنانية السيدة منى نجار.

وفي العدد قصتان من العراق لكل من محمد خضير (طفل مقبرة العجالات)، وحسين الموزاني (حارس المهدي المنتظر). وهي قصة قصيرة - طويلة امتدت على مساحة 28 ص من المجلة.

ويترجم مبارك وساط قصائد لروبير سابيتيه.

كما يعود سركون بولص لترجمة ثلاث قصائد لتشارلز بوكوفسكي.

وساهم الشاعر والروائي التونسي حافظ محفوظ بموضوعين مترجمين الأول قصائد لجان سينك والثاني حوار مع الروائي الأمريكي فيليب روث تحت عنوان (نهاية الحلم الأمريكي).

أما القصائد الموضوعة فهي لهاشم شفيق وحكمت الحاج (قضية كورسو) التي وصفها بكوميديا شعرية في ثلاثة فصول. وقد اعتمد فيها علي تقنية المسرح بتجزئتها الى فصول. وهي تجربة اشغلت فيها الشاعر على الشكل من الشكل.

أما المادة الأخيرة في المجلة فهي (يوميات) لكاتبة من السعودية هي ليلى الجهني.

### (دراسات) - الأردن

وصلنا المجلد 26 من مجلة (دراسات) التي تصدر عن عمادة البحث العلمي في الجامعة الأردنية. يضم هذا العدد الضخم (360) ص من القطع الكبير عددا من الدراسات الأكاديمية التي كتبها باحثون جامعيون تنوع ما بين العلمي والأدبي ومنها: الناصر لدين الله العباسي - مظاهر استعادة قوة الخلافة والنظرية الحتمية لابن خلدون (عبد الله منسي العمري)، المهن في مقامات الحريري (صالح علي الشتيوي) مدخل لدراسة تجربة الشعر الصوفي في الجزائر (عمر بوقريفة)، روايات اميل حبيبي واستلهام التراث القصصي (محمد القضاة)، نحو الجذور اللغوية: نظرات تأصيلية في المادة المعجمية في سبيل معجم تاريخي للعربي (اسماعيل عمارة).

إضافة الى دراسات أخرى.

يليه حوار مع الكاتب السوداني أمير تاج السر أجراه غازي الذبيبة والحوار يعرفنا بوجه آخر من وجوه الرواية السودانية بعد أن غابت عنا كل الأسماء ولم يعد الإعلام يردد غير اسم واحد هو الطيب صالح.

وفي الفن التشكيلي يكتب سلمان داود محمد عن الرسامة العراقية هناء مال الله.

ويكتب محمد معتصم من المغرب مقالا عن الكاتب المغربي محمد زغراف بمناسبة صدور أعماله الكاملة ومقاله تحت عنوان (مظاهر القص عند محمد زغراف)

يلي ذلك قراءة من الكاتبة التونسية رشيدة الشارني لمجموعة القصائد العراقية هدية حسين (أعترت نياحة عنك) فحوار مع الروائي العراقي عبد الخالق الركابي أجراه معه حسين نشوان.

أما الشاعر والكاتب الأردني أحمد المصلح فيكتب دراسة بعنوان (تجليات المرأة في "ديوان النساء" للشاعرة التونسية جميلة الماجري).

ويحظى كتاب آخر ترجمه الشاعر التونسي ادم قشحي (شارل بودلير - اليوميات) بقراءة من الشاعر الأردني يوسف عبد العزيز. ويكتب الناقد المغربي عبد الوحيه العلام عن (الرواية المغربية - قراءة جديدة).

من قصص العدد قصة لسميحة خريس (الأردن) بعنوان (الموعد) وآخرى للطفيشة الدليسي (العراق) بعنوان (الشوك في حديقة المرات).

وفي العدد شهادة واعية من الشاعر الفلسطيني التركل طه عنوانها (شهادة عن لحظات الكتابة).

إضافة الى قصائد لكل من خالد محادين، حسب الشيخ جعفر، سلوى السعيد.

وقراءات نقدية لمطبوعات جديدة.

### (عيون) - ألمانيا

وصلنا العدد (8) للسنة الرابعة 1999 من مجلة (عيون) التي تصدر فصلًا عن دار الجمل بألمانيا.

في العدد مجموعة من الدراسات والتخصص التي عنت بالأدب الحديث والتراث معًا.

فيترجم سركون بولص قصيدة لشيللي، كما يكتب الباحث الدكتور محمد حسين الأعرجي (قصائد جديدة لصاحب الزنج). وهناك مقال ليلان كونديرا (لا مكان للكراهية في عالم النسبية الروائية) - وهو مقال طويل تسميا - ترجمة محمد تبعود.